

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Historia del Arte II (Moderno)



TESIS DOCTORAL

Acabados y dorado del mobiliario. De la teoría a la práctica

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Leticia Ordóñez Goded

Directores

Jesús Cantera Montenegro
Juan José Junquera Mato

Madrid, 2016



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

Acabados y dorado del mobiliario. De la teoría a la práctica

Autor: LETICIA ORDÓÑEZ GODED

Directores: JESÚS CANTERA MONTENEGRO
JUAN JOSÉ JUNQUERA MATO

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

Acabados y dorado del mobiliario. De la teoría a la práctica

Tesis doctoral

Autor: LETICIA ORDÓÑEZ GODED

Directores: JESÚS CANTERA MONTENEGRO
JUAN JOSÉ JUNQUERA MATO

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Historia del Arte II (Moderno)

Madrid, 2015

A mis hijas Celia y Carmen por su apoyo,
implicación y comprensión

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento a todos aquellos que han contribuido a la realización de esta investigación doctoral. En primer lugar, y de forma muy especial, a los directores de esta tesis Juan José Junquera Mato y Jesús Cantera Montenegro, por la inestimable atención dedicada al seguimiento de la misma, los acertados consejos y las orientaciones brindadas, así como por la constante ayuda y estímulos prestados a lo largo de todo su desarrollo.

Quiero igualmente agradecer al Departamento de Historia del Arte II (Moderno) de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid por la disponibilidad mostrada en todo momento.

Asimismo, hago extensible mi agradecimiento a los conservadores y responsables de diferentes museos por facilitar el acceso, toma de fotografías y muestras para el estudio científico de muebles pertenecientes a sus colecciones: Sofía Rodríguez Bernis (directora del Museo Nacional de Artes Decorativas), Paloma Muñoz Campos (coordinadora de proyectos y responsabilidad social del Museo Nacional de Artes Decorativas), Cristina Partearroyo (directora del Instituto Valencia de Don Juan), Mireia Mestres Campa (jefa del área de conservación y restauración del Museo Nacional de Arte de Cataluña), Teresa Bastardes (jefa de colecciones del Museo del Disseny de Barcelona), Josep Capsir (conservador del Museo del Disseny de Barcelona), Marta Montmany (ex directora del Museo de Artes Decorativas de Barcelona, ahora Museo del Disseny de Barcelona).

Las facilidades prestadas por el personal laboral del Archivo General de Palacio (en especial a Fátima Díaz y a Antonio Alonso), Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Archivo Histórico Nacional, Archivo General de la Villa de Madrid, Archivo de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País y Archivo General de Simancas (en particular a Isabel Aguirre) han supuesto una ayuda de inestimable valor para la investigación documental.

Del mismo modo, deseo expresar mi gratitud por el apoyo prestado durante la realización de este trabajo a Luis Rodrigo Rodríguez Simón (profesor de la Universidad de Granada), a M^a Paz Aguiló (Científica Titular del Instituto de Historia del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC) Mónica Piera (Presidenta de la Asociación para el estudio del mueble de Barcelona), a Andrés Sánchez Ledesma (Artelab), a Simone Chiarugi (historiador y restaurador de mobiliario), a Pilar Capdevila (ETT) y a mi familia: a mi padre Curro, a Jaime y en particular a mis hijas Celia y Carmen, a ellas dedico esta tesis.

ÍNDICE

ÍNDICE

RESUMEN	1
ABSTRACT	5
INTRODUCCIÓN	9
1. Objetivos	11
2. Metodología de estudio	12
3. Estructuración del trabajo.....	18
PRIMERA PARTE: DORADO	21
CAPÍTULO I. EGIPTO	21
1. DORADO.....	21
2. PLATEADO.....	27
3. CONCLUSIONES AL CAPÍTULO	27
CAPÍTULO II. ANTIGÜEDAD CLÁSICA	29
1. FUENTES DE ESTUDIO	29
2. GRECIA.....	29
3. ROMA.....	33
4. CONCLUSIONES AL CAPÍTULO	41
CAPÍTULO III. EDAD MEDIA	43
1. INTRODUCCIÓN	43
2. FUENTES LITERARIAS – TRATADÍSTICA	44
2.1. SIGLOS V-VII	44
2.2. SIGLOS VIII-IX	45
2.3. SIGLOS X-XIII.....	51
2.4. SIGLOS XIV-XV.....	56
2.5. CONSIDERACIONES A LAS FUENTES LITERARIAS-TRATADÍSTICA	78
3. FUENTES DOCUMENTALES.....	85
4. ESTUDIO DIRECTO DEL MOBILIARIO.....	88
4.1. ASPECTOS TÉCNICOS	93
5. CONCLUSIONES AL CAPÍTULO	96
CAPÍTULO IV. EDAD MODERNA	99
I. SIGLO XVI	99
1. INTRODUCCIÓN	99
2. FUENTES LITERARIAS-TRATADÍSTICA.....	100
2.1. CONSIDERACIONES A LAS FUENTES LITERARIAS - TRATADÍSTICA	109
3. FUENTES DOCUMENTALES.....	110
3.1. ORDENANZAS	110
3.2. CONCIERTOS DE OBRA. RETABLÍSTICA E IMAGINERÍA	112
3.3. DOCUMENTACIÓN ESPECÍFICA DEL MOBILIARIO.....	123
3.3.1. DORADO MASIVO	123
3.3.2. DORADO Y PINTURA.....	126
3.3.3. PLATEADO.....	129
4. ESTUDIO DIRECTO DEL MOBILIARIO.....	130
4.1. DORADO MASIVO	130
4.2. DORADO Y PINTURA.....	134
4.2.1. ESTOFADO	135

4.3.	DORADO Y MADERA VISTA.....	140
4.4.	PLATEADO.....	142
5.	CONCLUSIONES	144
II.	SIGLO XVII.....	146
1.	FUENTES LITERARIAS-TRATADÍSTICA.....	146
1.1.	CONSIDERACIONES A LAS FUENTES LITERARIAS - TRATADÍSTICA	185
2.	FUENTES DOCUMENTALES.....	188
2.1.	ORDENANZAS.....	188
2.2.	CONCIERTOS DE OBRA. RETABLÍSTICA E IMAGINERÍA	190
2.3.	DOCUMENTACIÓN ESPECÍFICA DEL MOBILIARIO.....	198
3.	ESTUDIO DIRECTO DEL MOBILIARIO.....	209
3.1.	DORADO MASIVO	209
3.2.	DORADO Y MADERA VISTA.....	214
3.3.	DORADO Y PINTURA.....	216
3.3.1.	ESTOFADO.....	218
3.4.	PLATEADO.....	220
3.4.1.	ESPAÑA	220
3.4.1.1.	ASPECTOS TÉCNICOS	226
3.4.2.	INGLATERRA	227
3.4.3.	FRANCIA	229
3.4.4.	ITALIA.....	231
4.	CONCLUSIONES	232
III.	SIGLO XVIII.....	235
1.	FUENTES LITERARIAS-TRATADÍSTICA.....	235
1.1.	CONSIDERACIONES A LAS FUENTES LITERARIAS- TRATADÍSTICA	275
2.	FUENTES DOCUMENTALES.....	278
2.1.	DORADO MASIVO	278
2.2.	DORADO Y PINTURA.....	289
2.3.	MATERIALES Y PROCEDIMIENTOS.....	297
2.4.	REPARACIONES.....	300
2.5.	PLATEADO.....	302
3.	ESTUDIO DIRECTO DEL MOBILIARIO.....	309
3.1.	ESPAÑA	309
3.1.1.	DORADO MASIVO	310
3.1.2.	DORADO Y MADERA VISTA.....	316
3.1.3.	DORADO Y PINTURA.....	317
3.2.	INGLATERRA	323
3.2.1.	DORADO MASIVO	323
3.2.1.1.	ASPECTOS TÉCNICOS	333
3.2.1.2.	REPARACIONES Y TRANSFORMACIONES	340
3.2.2.	DORADO Y MADERA VISTA.....	340
3.2.3.	DORADO Y PINTURA.....	342
3.3.	FRANCIA	346
3.3.1.	DORADO MASIVO	346
3.3.1.1.	ASPECTOS TÉCNICOS	348
3.3.1.2.	REPARACIONES Y TRANSFORMACIONES	355
3.3.2.	DORADO Y PINTURA.....	356
3.3.2.1.	REPARACIONES Y TRANSFORMACIONES	359
3.4.	ITALIA.....	361
3.4.1.	DORADO MASIVO	361
3.4.1.1.	ASPECTOS TÉCNICOS	363
3.4.1.2.	REPARACIONES Y TRANSFORMACIONES	367
3.4.2.	DORADO Y MADERA VISTA.....	368

3.4.3.	DORADO Y PINTURA.....	368
3.4.3.1.	REPARACIONES Y TRANSFORMACIONES	373
3.5.	PLATEADO.....	373
3.5.1.	ESPAÑA	373
3.5.2.	INGLATERRA	380
3.5.3.	FRANCIA	383
3.5.4.	ITALIA.....	386
4.	CONCLUSIONES	389
CAPÍTULO V. EDAD CONTEMPORÁNEA.....		397
I. SIGLO XIX		397
1.	FUENTES LITERARIAS-TRATADÍSTICA.....	397
1.1.	CONSIDERACIONES A LAS FUENTES LITERARIAS-TRATADÍSTICA	452
2.	FUENTES DOCUMENTALES.....	459
2.1.	DORADO MASIVO	459
2.2.	DORADO Y BRONCEADO	464
2.3.	COLOR DE ORO.....	468
2.4.	MATERIALES.....	470
2.5.	DORADO Y PINTURA.....	476
2.5.1.	IMITACIÓN DE MADERAS.....	486
2.6.	REPARACIONES Y TRANSFORMACIONES	489
2.7.	PLATEADO.....	495
3.	ESTUDIO DIRECTO DEL MOBILIARIO.....	497
3.1.	ESPAÑA	497
3.1.1.	DORADO MASIVO	497
3.1.1.1.	ASPECTOS TÉCNICOS	498
3.1.2.	DORADO Y MADERA VISTA.....	501
3.1.3.	DORADO Y PINTURA.....	504
3.1.4.	DORADO Y BRONCEADO	508
3.2.	INGLATERRA	509
3.2.1.	DORADO MASIVO	509
3.2.1.1.	ASPECTOS TÉCNICOS	512
3.2.1.2.	REPARACIONES Y TRANSFORMACIONES	521
3.2.2.	DORADO Y MADERA VISTA.....	522
3.2.3.	DORADO Y PINTURA.....	525
3.2.4.	DORADO E IMITACIÓN DE MADERAS	527
3.2.5.	DORADO Y BRONCEADO	533
3.3.	FRANCIA	536
3.3.1.	DORADO MASIVO	536
3.3.1.1.	ASPECTOS TÉCNICOS	539
3.3.1.2.	REPARACIONES Y TRANSFORMACIONES	545
3.3.2.	DORADO Y MADERA VISTA.....	548
3.3.3.	DORADO Y PINTURA.....	550
3.3.4.	DORADO Y BRONCEADO	553
3.4.	ITALIA.....	557
3.4.1.	DORADO MASIVO	557
3.4.1.1.	ASPECTOS TÉCNICOS	558
3.4.1.2.	REPARACIONES Y TRANSFORMACIONES	565
3.4.2.	DORADO Y PINTURA.....	567
3.4.3.	DORADO Y MADERA VISTA.....	573
3.4.4.	DORADO Y BRONCEADO	577
3.5.	PLATEADO.....	579
3.5.1.	ESPAÑA	579
3.5.2.	INGLATERRA	581

3.5.3.	ITALIA.....	582
3.5.4.	FRANCIA	586
4.	CONCLUSIONES AL CAPÍTULO	587
SEGUNDA PARTE. ACABADOS		595
CAPÍTULO VI. EGIPTO.....		595
1.	FUENTES DE ESTUDIO	595
2.	CONCLUSIONES AL CAPÍTULO	599
CAPÍTULO VII. ANTIGÜEDAD CLÁSICA		601
1.	FUENTES DE ESTUDIO	601
2.	CONCLUSIONES AL CAPÍTULO	612
CAPÍTULO VIII. EDAD MEDIA		613
1.	INTRODUCCIÓN	613
2.	FUENTES LITERARIAS - TRATADÍSTICA.....	614
2.1.	CONSIDERACIONES A LAS FUENTES LITERARIAS- TRATADÍSTICA	626
3.	FUENTES DOCUMENTALES.....	628
3.1.	INGLATERRA	628
3.2.	FRANCIA	630
4.	CONCLUSIONES AL CAPÍTULO	633
CAPÍTULO IX. EDAD MODERNA.....		637
I. SIGLO XVI.....		637
1.	FUENTES LITERARIAS-TRATADÍSTICA.....	637
1.1.	CONSIDERACIONES A LAS FUENTES LITERARIAS- TRATADÍSTICA.....	644
2.	FUENTES DOCUMENTALES.....	645
2.1.	ESPAÑA	645
2.2.	INGLATERRA	648
2.3.	FRANCIA	648
2.4.	ITALIA.....	649
3.	ESTUDIO DIRECTO DEL MOBILIARIO.....	652
4.	CONCLUSIONES	654
II. SIGLO XVII.....		656
1.	FUENTES LITERARIAS Y TRATADÍSTICA	656
1.1.	CONSIDERACIONES A LAS FUENTES LITERARIAS-TRATADÍSTICA.....	666
2.	FUENTES DOCUMENTALES.....	667
2.1.	ESPAÑA	667
2.2.	INGLATERRA	672
2.3.	FRANCIA	674
2.4.	ITALIA.....	674
3.	ESTUDIO DIRECTO DEL MOBILIARIO.....	675
4.	CONCLUSIONES	676
III. SIGLO XVIII.....		678
1.	FUENTES LITERARIAS-TRATADÍSTICA.....	678
1.1.	CONSIDERACIONES A LAS FUENTES LITERARIAS DE ÉPOCA-TRATADÍSTICA.....	695
2.	FUENTES DOCUMENTALES.....	698
2.1.	ESPAÑA	698
2.2.	INGLATERRA	708
2.3.	FRANCIA	713
2.4.	ITALIA.....	717

3.	ESTUDIO DIRECTO DEL MOBILIARIO.....	720
4.	CONCLUSIONES	723
CAPÍTULO X. EDAD CONTEMPORÁNEA.....		727
I. SIGLO XIX.....		727
1.	FUENTES LITERARIAS- TRATADÍSTICA.....	727
1.1.	CONSIDERACIONES A LAS FUENTES LITERARIAS-TRATADÍSTICA	787
2.	FUENTES DOCUMENTALES.....	790
2.1.	ESPAÑA	790
2.2.	INGLATERRA	809
2.3.	FRANCIA	812
2.4.	ITALIA.....	815
3.	ESTUDIO DIRECTO DEL MOBILIARIO.....	826
4.	CONCLUSIONES AL CAPÍTULO	829
CONCLUSIONES FINALES.....		837
BIBLIOGRAFÍA		849
1.	BIBLIOGRAFÍA COMÚN DORADO Y ACABADOS	849
2.	BIBLIOGRAFÍA DORADO.....	857
3.	BIBLIOGRAFÍA ACABADOS.....	873
4.	PÁGINAS WEB DE MUSEOS MÁS UTILIZADAS	882
ANEXOS		883
1.	ÍNDICE DE ABREVIATURAS	883
2.	GLOSARIO DE TÉRMINOS.....	885
3.	APÉNDICES FOTOGRÁFICOS y ESTUDIOS CIENTÍFICOS (soporte digital)	

*“Ovviamente, la conoscenza tecnica di un’ opera è essenziale per
giungere alla sua totale comprensione...”*

Alvar González Palacios, Il Tempio del Gusto

RESUMEN-ABSTRACT

RESUMEN

Esta investigación doctoral versa sobre el dorado y los acabados del mobiliario y su propuesta de análisis responden al interés de profundizar en la historia material de este tipo de producción artística. La escasez de estudios específicos sobre las características, significado y evolución de ambas técnicas en el mobiliario constituye uno de los motivos que nos ha impulsado a abordar esta tesis. Con ella se pretende, además, confrontar en las fuentes históricas una serie de lugares comunes sobre estas técnicas, difundidas tanto por los propios artesanos del oficio como por diferentes tipos de publicaciones.

El objetivo general de esta investigación ha consistido en la descripción de la evolución tecnológica del dorado y los acabados en el mobiliario europeo desde la época medieval hasta finales del siglo XIX, momento en que se afianza su fabricación industrial. Se apuntan además un conjunto de antecedentes históricos referidos a Egipto y a la Antigüedad clásica, por considerarlos imprescindibles para la mejor comprensión del desarrollo de ambas técnicas. Para efectuar esta tarea, aunque nos centramos en España, hemos convenido incluir referencias a Inglaterra, Francia e Italia, por ser los países donde la producción bibliográfica, tanto de técnicas artísticas en general como de dorados y acabados, es notablemente mayor. Del mismo modo, representan en las distintas épocas en estudio el lugar de origen de gran parte de las innovaciones estilísticas y tecnológicas relativas al ámbito del mobiliario. Si bien con este estudio no se ha pretendido agotar la materia de análisis, se ha reconstruido una panorámica general que puede servir de punto de partida para futuras investigaciones más concretas.

Entre los objetivos específicos de este estudio destacan, en primer lugar, el propósito de verificar la aplicación en la práctica de los métodos y materiales recogidos en las fuentes literarias para la ejecución de los acabados y el dorado. En segundo lugar, probar la validez de un sistema de estudio que aúne investigación histórica y científica para conocer el mobiliario del pasado. En tercer lugar, proporcionar una bibliografía lo más exhaustiva posible sobre ambas técnicas. Por último, contribuir a poner en valor estas técnicas del mobiliario con el propósito de transmitir la necesidad de su adecuada conservación.

Para llevar a cabo este trabajo se ha recurrido al estudio de fuentes bibliográficas (literatura europea de técnicas artísticas, libros de secretos, textos de historia natural, de comercio e industria, diccionarios de artes y oficios, bibliografía sobre historia del mueble y sus artífices, etc.), documentales (cuentas de doradores, ebanistas y otros artesanos del campo del mobiliario, facturas de establecimientos comerciales por el suministro de materiales para los trabajos de dichos artesanos en los palacios reales, inventarios, almonedas, tasaciones de bienes y cartas de dote de carácter real o particular, ordenanzas gremiales, etc.) así como al análisis, ya sea directo ya sea a través de métodos de examen científico, de ejemplares representativos de las técnicas objeto de esta investigación. Dicha metodología de estudio ha tenido como finalidad recabar información sobre técnicas, métodos de aplicación, materiales y herramientas utilizados para la ejecución del dorado y los acabados en los diferentes periodos y países en estudio.

La investigación se estructura en dos partes que corresponden a cada una de las técnicas elegidas como materia de análisis. A su vez, cada una de ellas engloba cinco capítulos

relativos a las distintas épocas históricas examinadas. Los capítulos cuentan con diferentes apartados en función de las fuentes manejadas y de la información obtenida. Además, todos los capítulos incluyen un apartado final donde se enuncian las conclusiones sobre la técnica del dorado o de los acabados en los periodos históricos analizados. Dicha disposición obedece a la amplia trayectoria cronológica contemplada en esta tesis y a un intento por facilitar una mejor comprensión de las características y la evolución de ambas técnicas en cada época.

En cuanto a los resultados obtenidos que son comunes al conjunto de la investigación, cabe destacar como más relevantes, en primer lugar, el haber puesto de manifiesto el importante significado estético, histórico y documental de estos revestimientos decorativos del mobiliario y, por consiguiente, la necesidad de su justa valoración y preservación. Del mismo modo, se ha evidenciado la importancia del conocimiento de los materiales y procedimientos empleados en ambas técnicas para la comprensión de las obras de mobiliario en su globalidad. Además, se ha constatado que conocer aquellos utilizados en los diferentes periodos históricos puede ayudar a ubicar estos objetos en un contexto histórico y geográfico preciso, determinar la originalidad de la decoración dorada o del acabado de un mueble en concreto y garantizar su adecuada conservación-restauración.

A través de la presente investigación se ha revelado también la validez de la metodología de estudio llevada a cabo y en la que se combina el recurso a diferentes fuentes de información junto al conocimiento práctico de ambas técnicas. De esta forma, se ha proporcionado una visión amplia de las sustancias y métodos utilizados en los revestimientos dorados y los acabados del mobiliario en los diferentes periodos. Se ha evidenciado, además, la existencia de semejanzas entre los países en estudio pero también de diferencias regionales y cronológicas, debidas principalmente a cuestiones sociológicas, estéticas y tecnológicas.

Otro de los resultados que consideramos importante mencionar es el haber comprobado la aplicación en la práctica de procedimientos y materiales, recogidos por los textos de técnica, para la ejecución de los revestimientos dorados y los acabados. Se ha constatado, además, que el aspecto actual de un número considerable de muebles dorados, plateados o con maderas vistas, pertenecientes a los diferentes momentos y países en estudio difiere considerablemente del original, a causa de las intervenciones sufridas a lo largo de su existencia tanto por cuestiones de deterioro como estéticas..

Asimismo, cabe destacar la confección de una extensa selección bibliográfica en la que se contienen tanto textos específicos sobre el dorado y los acabados del mobiliario, como otros, de época o posteriores, donde se ha localizado información de interés para esta investigación y para otros estudios que decidan iniciarse en esta materia.

Por último, la investigación desarrollada ha permitido desmontar un conjunto de lugares comunes sobre estos revestimientos decorativos desde un punto de vista técnico e histórico, así como identificar el origen de algunos de estos tópicos que, aparte de propagar errores o imprecisiones históricos, han motivado muchas de las transformaciones padecidas por los muebles del pasado.

En cuanto a los resultados referentes a cada una de las técnicas estudiadas, resaltaremos aquí las más sobresalientes quedando el resto de ellos detallados en el corpus de la investigación. En relación a los acabados, cabe señalar en primer lugar que su

aplicación, desde la Antigüedad hasta el siglo XIX, tenía una doble finalidad protectora y estética. Además, reviste especial importancia el hecho de que ya en Egipto se emplearon diferentes barnices sobre determinados tipos de muebles. Se ha comprobado también el empleo de barnices desde el siglo XVI hasta el XIX inclusive, sobre una amplia variedad de muebles realizados en todo tipo de maderas, tanto macizas como chapeadas, talladas o con marquetería. Del mismo modo, se ha podido establecer cuáles fueron las resinas más empleadas para confeccionar los barnices del mobiliario y sus tipos en los diferentes periodos históricos. Finalmente se ha verificado el uso, a partir del siglo XVII, tanto de barnices volátiles y grasos como de cera y aceites para acabar la superficie de los muebles.

Por lo que atañe a los resultados principales obtenidos en esta tesis sobre el dorado, mencionaremos la constatación del abundante uso de esta técnica para revestir por completo o parcialmente los muebles en unión con la pintura o las maderas vistas, entre otros, si bien el predominio de uno u otro tipo de ornamentación variaba según los distintos periodos y estilos artísticos. Asimismo, es de destacar el haber comprobado que el dorado al agua fue el sistema más utilizado en el mobiliario de lujo en la mayor parte de los países estudiados, debido en la mayoría de los casos a motivaciones estéticas; aunque también se ha evidenciado en este trabajo que el dorado al aceite se empleó con la misma finalidad y no solo por razones económicas o prácticas, como se suele mantener en relación a esta técnica.

A través de esta investigación se ha corroborado que los principios básicos de la técnica del dorado al agua se mantienen a grandes rasgos desde Egipto hasta el siglo XIX. Sin embargo a pesar de ello, la técnica evoluciona gracias a los intentos de perfeccionarla y lograr nuevos recursos ornamentales destinados a embellecer las superficies doradas y adaptarlas a los nuevos estilos.

Por último, cabe resaltar que se ha verificado la utilización de maderas nobles como el nogal en los muebles cubiertos totalmente con oro durante los siglos XVIII y XIX principalmente en Francia aunque también en Italia, Inglaterra y España. De igual forma, fue frecuente en Inglaterra el uso de la caoba en los muebles con dorado masivo.

De los aspectos más relevantes de esta investigación con relación al plateado, es preciso destacar que la aplicación de esta técnica en el mobiliario no solo respondía a cuestiones económicas sino que también tenía una clara finalidad estética. Otro dato importante que se ha extraído de esta investigación es que en la actualidad se conservan menos muebles plateados de los que se produjeron en el pasado por haber sido sistemáticamente redorados, tanto a causa del rápido deterioro de la plata como por cuestiones de moda.

A la luz de los resultados obtenidos, entendemos esta investigación doctoral como una primera aproximación al estudio global del dorado y los acabados del mobiliario ya que, debido a la amplitud geográfica y cronológica contemplada, quedan aún interrogantes por despejar. Por ello, se insiste en la necesidad de profundizar en las líneas de investigación abiertas para conseguir nuevos datos que puedan ampliar los aquí esbozados y vayan colmando los vacíos que aún existen en la historiografía del mueble sobre sus técnicas decorativas.

ABSTRACT

This doctoral research is dedicated to gilding and furniture finishes (varnishes, wax and oils), analysing them in response to an interest in the material history of this form of artistic production. The lack of specific studies on the characteristics, significance and evolution of these techniques on furniture is one of the reasons that prompted this thesis. What is also intended is to compare a series of commonplaces regarding these techniques, obtained from historical sources, disseminated by artisans themselves and by different types of publications.

The general aim of this research project has involved providing a description of the technological evolution of gilding and finishes in European furniture from Mediaeval times until the end of the 19th century, which marked the consolidation of the industrial production of the technology. Historical forerunners in Ancient Egypt and Greece and Rome are mentioned because they are considered essential in order to better understand the development of these techniques. To carry out this task, although centred on Spain, I have included references to Great Britain, France and Italy, because they are countries where the literature on artistic techniques such as gilding and other finishes is quite extensive. Likewise, they represent different ages in the study of the place of origin of the stylistic and technological innovations in the field of furniture. Although this study is not meant to cover the entire matter being analysed, a general view has been reconstructed that could serve as a starting point for more specific research in the future.

The specific goals of this study include, first of all, verifying the practical application of the methods and materials mentioned in literary sources of the implementation of gilding and other finishes. Secondly, to prove the validity of a system of study that brings together historical and scientific research on the furniture of the past. Thirdly, to provide the most extensive bibliography possible on these techniques. Last of all, to contribute to showcasing these furniture techniques with the purpose of conveying the need for their appropriate conservation.

For this task I have studied bibliographical sources (European literature on artistic techniques, books of secrets, natural history, trade and industry texts, dictionaries on arts and trades, literature on the history of furniture and its makers, etc.), documentary sources (the accounts of gilders, cabinetmakers and other artisans in the field of furniture, invoices from commercial establishments for the supply of materials for the work done by such artisans at royal palaces, inventories, antiques shops, valuations of goods and letters of endowment, whether royal or private, guild bylaws, etc.), as well as the analysis, whether direct or through scientific examination methods, of pieces of furniture representing the techniques being researched. The purpose of this research method has been to gather information on the techniques, application methods, materials and tools used to apply gilding and finishes in the various countries and periods being studied.

The research is divided into two parts corresponding to each of the techniques chosen for analyses. Each one comprises five chapters on the different historical periods that are reviewed. The chapters have different sections according to the sources used and the information obtained. Each chapter also has a closing section with conclusions on the gilding technique and the finishes in the analysed historical periods. This layout is due to the long periods of time covered in this dissertation and as an attempt to provide a

better understanding of the characteristics and the evolution of both techniques in each period.

The most relevant general results obtained include portraying the aesthetic, historical and documentary significance of these forms of decorating furniture and, in consequence, the need to value and preserve them. Likewise, the importance of knowing the materials and procedures used in the two techniques is shown, in order to understand furniture as a whole. I have discovered that by knowing the techniques used in the different historical periods, this can help place these objects in a precise historical and geographic context, to determine the originality of gilded decoration and the finishes of a specific piece of furniture and guarantee that it is suitably conserved or restored.

This research has also shown the validity of the study method used, which combines the recourse to different sources of information and the practical knowledge of the two techniques. In this way, an extensive view of the substances and methods used in the gilded coatings and furniture finishes of different periods has been provided. The similarities between the countries considered, as well as regional and chronological differences, mainly due to sociological, aesthetic and technological reasons have also been portrayed.

Another result worth mentioning is the practical application of procedures and materials found in technical texts in the application of gilded coatings and other finishes. In addition, it has been demonstrated that the current appearance of a considerable number of gilded, silver and other wooden furniture from the different periods and countries studied, differ substantially from the original, due to the interventions on the furniture owing to wear and tear or for aesthetic reasons.

Likewise, it is worth highlighting the preparation of the extensive bibliography selected which contains both specific texts on gilded and other furniture finishes and other sources, from the same or later periods, with information of interest for this research and any subsequent research that may be performed on this matter.

The research conducted has helped to invalidate a number of technical and historical commonplaces on these decorative coatings, as well as to identify the source of some of these platitudes which, aside from disseminating historical errors or imprecisions, have prompted many of the transformations *suffered* by the furniture of the past.

Regarding the results that correspond to each technique studied, the most outstanding ones are highlighted, while the remainder are detailed in the body of the research. In relation to finishes, it must be mentioned in the first place that their application, from ancient times to the end of the 19th century, has a dual protective and aesthetic purpose. It is especially important to note that in Egypt different types of varnishes were already being applied to certain kinds of furniture. What has also been proven is the application of varnishes from the 16th to the 19th century on a wide variety of furniture made of all types of wood, both solid and plywood, carved and with marquetry. Likewise, I have established which resins were used most frequently to make the different types of varnishes for furniture over the different historical periods. Last of all, I verified the use, starting in the 17th century, of volatile and greasy varnishes, waxes and oils to finish the surface of furniture.

Regarding the main results obtained in this thesis on gilding, the abundant use of this technique for fully or partially coating furniture together with paint and uncoated wood, among others should be mentioned, although the predominance of any given ornamentation varied, according to the different periods and artistic styles. It should also be noted that water gilding has been discovered to be the most widely used system in luxury furniture in the majority of the countries studied, largely due to aesthetic reasons; however I also found that oil gilding was used for the same purpose, not only for economic or practical reasons, as is usually contended in relation to this technique.

This research project has shown that the basic principles of the water gilding technique remained from Ancient Egypt to the 19th century. However in spite of this, the technique evolved due to attempts made to perfect it and to achieve new ornamental resources aiming to embellish gilded surfaces and adapt them to new styles.

Last of all, I have discovered that noble woods such as walnut wood were used in gilded furniture during the 18th and 19th centuries mainly in France, but also in Italy, Great Britain and Spain. In Britain mahogany was often used for heavily gilded furniture.

Among the most relevant aspects of this research regarding silver coating, it is important to emphasise that this technique was used on furniture not only for economic reasons but also for aesthetic purposes. Another important thing I discovered is that less silver coated pieces of furniture from the past are conserved today because they were systematically gilded, due to the rapid deterioration of silver coating and also because of fashion.

In light of the results obtained, I consider this doctoral dissertation as a preliminary approach to the global study of gilding and furniture finishes, as due to the extensive geographical and chronological scope it covers, there are still many questions to be answered. Because of this, I feel there is a need to further the lines of research started here, to obtain new data to provide more detail to what has been suggested here and to fill in the gaps in the historical study of decorating techniques used on furniture.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Esta tesis doctoral se ocupa del dorado y los acabados del mobiliario, dos técnicas decorativas que tienen en común el ser las menos estudiadas de este tipo de producción artística, a pesar de su importante significado estético y valor documental.

Como paso previo a la exposición del trabajo y para la mejor comprensión del argumento estudiado consideramos conveniente definir de manera sucinta estas técnicas y los procedimientos empleados tradicionalmente para su uso en el mobiliario.

El dorado consiste en la aplicación, sobre la madera específicamente preparada para ello, de finísimas láminas de oro, de plata o de una aleación de otros metales con el objetivo de imitar la apariencia del oro o la plata macizos. En términos generales, para la ejecución de los revestimientos dorados se podían llevar a cabo dos sistemas diferentes, denominados tradicionalmente dorado al agua y dorado al aceite. Este último también podía ser llamado dorado al mordiente, a la sisa o a mixtión, en función de la sustancia empleada para fijar la lámina metálica a la superficie a dorar. En el primer sistema, el soporte se aparejaba con varias capas de yeso y de bol antes de extender la lámina metálica, que se adhería a la misma con agua o agua de cola. Con este método el dorado se podía bruñir con diferentes instrumentos, cuya finalidad era incrementar el brillo del oro. En el segundo método, no era necesario hacer uso de tantas manos de yeso e incluso el dorador podía prescindir del mismo. Asimismo el bol podía sustituirse por una capa de tono amarillento, más o menos oscuro, sobre la que se aplicaba el mordiente, es decir un material adhesivo de naturaleza oleosa, como el aceite de linaza, o un barniz graso al que se adhería la lámina metálica. También podía teñirse el mordiente en dicho tono. En este sistema el oro no podía bruñirse, al impedirlo la índole grasa del mordiente, por lo que la apariencia del dorado era mate. El aspecto de la superficie dorada resultante determinó que estos métodos se conocieran también como dorado bruñado y dorado mate.

Por su parte, con el término acabados se designan los diferentes recubrimientos que se extendían sobre la superficie de los muebles, una vez finalizada su construcción, con una finalidad protectora y estética. Para el tratamiento final de estas superficies se podían emplear dos procedimientos distintos: el pulimento y el barnizado. El primero es un método de fricción de la madera que requiere del empleo de ciertas sustancias como aceites o ceras. El barnizado consiste, en cambio, en la aplicación sobre la madera de un barniz confeccionado a base de resinas o gomas diluidas en un disolvente como el alcohol o el aceite.

La decisión de emprender esta investigación doctoral surgió del deseo de profundizar en el conocimiento de la historia material del mobiliario a través de dos de sus técnicas decorativas. A la hora de abordar su estudio, contábamos con los conocimientos prácticos, requeridos por nuestra actividad profesional en el campo de la restauración de muebles, pero también teóricos, dado que ya había realizado una pequeña incursión en la materia con motivo de una publicación sobre conservación y restauración de mobiliario¹. Después de este primer acercamiento, ambas técnicas seguían planteando numerosos interrogantes en lo que se refería a sus orígenes y a su evolución histórica, y

¹ Ordóñez, C., Ordóñez, L. y Rotaecche, M., *El mueble. Conservación y Restauración*, 1ª edición española 1997.

los estudios teóricos acerca de su aplicación en los muebles eran, como se reseñará en los próximos apartados, vagos e imprecisos.

Otro de los estímulos para llevar a cabo este proyecto de investigación estuvo vinculado a la intención de verificar en las fuentes históricas una serie de lugares comunes sobre estas técnicas del mobiliario y que han contribuido a difundir tanto artesanos del oficio como publicaciones “científicas”. En relación a los acabados, se mantenía, por ejemplo, que hasta el siglo XVIII los muebles no se barnizaban, que los barnices no se extendían sobre determinadas maderas (como el nogal y el ébano), y que la goma laca fue la resina más utilizada históricamente en la confección de barnices para el mobiliario. En cuanto al dorado, existía consenso acerca de su empleo sobre maderas comunes como el pino o el haya pero nunca sobre las consideradas nobles, como el nogal o la caoba. Además, nos propusimos comprobar, en primer lugar, la veracidad de la opinión generalizada de que la técnica del dorado se ha mantenido casi inmutable desde su origen hasta prácticamente la actualidad, en segundo lugar nos propusimos constatar las diferencias sustanciales en la práctica del dorado en los distintos países en estudio y, en tercer lugar, el grado de empleo del plateado en el mobiliario, debido a las escasas referencias a esta técnica en la bibliografía sobre historia del mueble.

Otra razón de peso para iniciar esta investigación fue la constatación, como ya se ha apuntado anteriormente, de la carencia de estudios específicos donde se abordaran en profundidad las características de estas técnicas en el mobiliario en las diferentes épocas y países. De hecho, cuando iniciamos esta tesis en el año 2003, no encontramos ninguna publicación detallada sobre los acabados del mobiliario en España y las referencias a esta técnica en la bibliografía general sobre la historia del mueble eran escasas. Además, en los raros casos en los que se aludía a ella se solía reincidir en los mismos datos, sin profundizar en la materia. A pesar de este vacío bibliográfico, encontramos ciertas excepciones representadas, en la mayoría de los casos, por textos ingleses; entre ellos el de Stanley Learoyd, *English Furniture: Construction and Decoration, 1500-1910* (1981), el de Clive Edwards, *Encyclopedia of Furniture Materials, Trades and Techniques* (2000), donde junto a los procedimientos y materiales empleados en los acabados también se describe la técnica del dorado, o el de Pat Kirkham titulado *The London Furniture Trade 1700-1870* (1988).

Por lo que respecta a la bibliografía del dorado, en España contábamos con alguna publicación de carácter general, como el *Tratado del dorado y su policromía* (1997) de Enriqueta González Martínez. También cabe mencionar *El Marco en España* (2000) de M^a Pía Timón Tiemblo, que describe la aplicación del oro en los marcos y alude a las características de los revestimientos metálicos en ejemplares de diferente cronología y procedencia geográfica. Otro texto que aporta abundante información acerca de la técnica del dorado y su empleo en los retablos es el de Rocío Bruquetas, *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro* (2002).

Asimismo, existían ciertas publicaciones en otras lenguas sobre el dorado de las superficies de madera, como el titulado *Gilded Wood. Conservation and History* (1991), que recoge artículos de varios autores sobre la historia y conservación del dorado en diferentes objetos, entre los que se encuentran los muebles. Además, merece destacarse el texto de Ralph Edwards, *The Shorter Dictionary of English Furniture* (1987), en el que se aporta información sobre el dorado del mobiliario en Inglaterra. En cuanto a las publicaciones en francés, debemos mencionar el libro de Gilles Perrault, *Dorure et*

polychromie sur bois (1997), y el artículo que, con el título “Les Procèdes de Dorure”, publica el mismo autor en la revista *L'Estampille* (1988).

Al iniciar nuestra investigación, contábamos con las referencias a dicha técnica incluidas en textos sobre restauración del mobiliario, como el de Daniel Alcouffe, *Restauration du Mobilier* (1982), o el de Cristina Ordóñez, Leticia Ordóñez y María del Mar Rotaecche, *El Mueble. Conservación y restauración* (1997), en el que integramos un breve apunte histórico sobre los acabados. En revistas sobre conservación de bienes culturales también hallamos algunos estudios sobre el dorado de muebles concretos, como en el caso del que publica Christine Powell en *The Conservator* con el título “Original Gilding and Over-Gilding. The examination of the layers on an important English eighteenth Century chair” (1999).

Asimismo, cabe mencionar ciertos manuales del siglo XX que describen los procedimientos y materiales de la técnica del dorado destinados a artesanos y aficionados. Se trata, en suma, de descripciones que reflejan la práctica del dorado en la época en que se escriben y, por tanto, las referencias a épocas anteriores son mínimas. Uno de estos textos es el titulado *Il Doratore* (1963) de Antonio Turco, autor de otra publicación de las mismas características, *Coloritura, Verniciatura e Laccatura del Legno* (1977), pero dedicado al teñido, barnizado y lacado del mobiliario. Por último, citaremos un texto que constituye un híbrido entre un manual práctico y una historia novelada del dorado escrito por el dorador Eugenio Herranz y titulado *Historia del mueble dorado* (1981).

1. OBJETIVOS

El objetivo general de esta investigación doctoral ha consistido en intentar trazar la evolución tecnológica del dorado y los acabados en el mobiliario europeo desde la época medieval hasta finales del siglo XIX, momento en que se consolida la producción industrial de los muebles. Sin embargo, hemos considerado imprescindible incluir en el estudio algunos antecedentes históricos que se refieren a Egipto y a la Antigüedad clásica. Para llevar a cabo esta tarea, si bien centramos el foco del análisis en España, se incluyen referencias a Inglaterra, Francia e Italia. El motivo de haber elegido estos últimos países se debe, entre otras cuestiones, a que es en ellos donde se escriben la mayor parte de los textos de época que tratan de técnicas artísticas en general o de las que son objeto de esta tesis. Además, en estos países se producen, en los diferentes periodos contemplados en este estudio, muchas de las novedades estilísticas y tecnológicas del campo del mobiliario. De manera que, al abarcar una cronología y una acotación geográfica tan amplias, no se han pretendido agotar las posibilidades de análisis sino aportar una panorámica general que pueda servir de punto de partida a futuras investigaciones más concretas.

Entre los objetivos específicos de este trabajo cabe destacar el intento de:

- (a) Comprobar la aplicación en la práctica de los procedimientos y materiales recogidos en las fuentes literarias para la ejecución del dorado y los acabados.
- (b) Demostrar la eficacia de una metodología de estudio diferente para el conocimiento del mobiliario del pasado en el que se compaginan la investigación

histórica y la científica. Este método puede considerarse todavía novedoso ya que, hasta hace relativamente poco tiempo, no estaba extendido en otros países y, aún en la actualidad, resulta poco practicado en España. Sin embargo, este se está llevando a cabo cada vez con mayor frecuencia en otras disciplinas artísticas en nuestro país.

- (c) Aportar una bibliografía lo más completa posible sobre estas técnicas en la que se incluyan, además de textos específicos sobre el dorado y los acabados del mobiliario, aquellos, tanto de época como posteriores, en los que se ha encontrado información relevante para los objetivos de esta investigación.
- (d) Contribuir a poner en valor estas técnicas de los muebles del pasado y, por consiguiente, transmitir la necesidad de su adecuada conservación para evitar que se sigan haciendo desaparecer estos testimonios del hacer artesanal del pasado, que constituyen en sí mismos documentos históricos y coadyuvan decisivamente a la expresividad de estos objetos.

2. METODOLOGÍA DE ESTUDIO

Para llevar a cabo esta investigación, se han explorado las fuentes bibliográficas y documentales en busca de información relativa a técnicas, métodos de aplicación, materiales y herramientas utilizados para la ejecución del dorado y los acabados en las diferentes épocas y países en estudio. Se ha analizado el empleo de dichas técnicas decorativas tanto en los muebles como en otros objetos de madera que pudieron haberse hecho extensibles al mobiliario por ser sus artífices los mismos o por compartir el mismo tipo de soporte, entre otras cuestiones.

El corpus de análisis está integrado por distintas fuentes que hemos convenido dividir en tres grandes bloques: repertorio bibliográfico, documentación de archivo y observación directa del mobiliario. Dentro del primer grupo se incluyen textos de filiación y procedencia diversas:

- (a) Literatura histórica europea de carácter técnico, es decir, tratados sobre procedimientos artísticos en general, manuales y recetarios sobre técnicas pictóricas. También se recogen los recetarios denominados “libros de secretos”, un género muy difundido en Europa desde el siglo XVI hasta el XIX inclusive, y que contenían recetas de muy variada índole, tanto culinarias, cosméticas o médicas como otras destinadas a la confección de barnices, tintes, mordientes del oro, etc.
- (b) Tratados específicos sobre la técnica del dorado y el barnizado como el de Stalker y Parker *A Treatise of Japanning and Varnishing* (1688), el *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese* (1720) de Bonnani o *L'Art de faire et d'employer le vernis ou l'art du vernisseur* (1772) de Watin, entre otros. También se recogen en este lugar textos sobre técnicas constructivas y decorativas del mobiliario como *L'Art du Menuisier* (1769-1775) publicado por Roubo, donde aparece información relevante sobre los acabados de los muebles, o el titulado *The Cabinet Dictionary* (1803) escrito por Sheraton en el que se abordan los

procedimientos y los materiales a emplear en el dorado y los acabados del mobiliario.

- (c) Literatura artística como el *Arte de la Pintura* de Pacheco (1649), en el que se describen los procesos operativos de la pintura y que también contiene información sobre el dorado y los barnices. Otro texto de las mismas características que aporta datos sobre dichas cuestiones es el que escribe Palomino con el título *Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715).
- (d) Textos literarios que han resultado imprescindibles a la hora de estudiar las técnicas decorativas en la Antigüedad clásica. Entre ellos sobresalen los textos de historia natural, como la *Naturalis Historia* de Plinio (siglo I a.C.) o la *Historia Plantarum* de Teofrasto de Ereso (siglo IV a.C.), y los de materia medicinal entre los que cabe destacar el escrito por el físico Dioscórides titulado *De Materia médica* (siglo I d.C.). Todos ellos han resultado especialmente útiles para el estudio de la Antigüedad clásica y la primera Edad Media dado que la literatura técnica no se inicia hasta el siglo VIII. Además y como comprobaremos a lo largo de la exposición de nuestra investigación, este tipo de fuentes ha proporcionado información de notable interés sobre los materiales que podían emplearse para la ejecución de estas técnicas en épocas posteriores.

Sin embargo, cabe mencionar aquí la dificultad que hemos encontrado a la hora de interpretar algunas fuentes literarias debido a su redacción ambigua, lenguaje equívoco o a la imprecisión y parquedad de sus descripciones. Otro inconveniente para el análisis de estas fuentes está vinculado a su heterogeneidad terminológica que presenta variantes significativas ante los materiales y procedimientos decorativos. Dichos problemas se han intentado solucionar mediante la consulta de otros textos de la misma época, que a veces incluyen glosarios de términos, así como de aquellos que los autores posteriores incorporan en sus publicaciones sobre técnicas artísticas. También nuestro conocimiento de la materia ha ayudado, en algunas ocasiones, a disipar dudas.

- (a) Textos sobre comercio e industria, diccionarios de artes y oficios, enciclopedias y diccionarios de la lengua de los diferentes países en estudio. En estos textos también hemos buscado respuesta, entre otras cuestiones, a los problemas terminológicos anteriormente mencionados.
- (b) Bibliografía de época y posterior sobre historia del mueble y sus artífices. También, en este caso, se constata una carencia general de unidad terminológica con respecto a materiales y técnicas, tanto en textos españoles como en los publicados en otros países europeos.
- (c) Material de hemeroteca donde se han localizado datos sobre la venta de productos, la producción de doradores, ebanistas y otros artesanos del mueble, así como de establecimientos comerciales. Entre los fondos examinados destacan noticias de prensa, anuncios y publicaciones periódicas sobre artes y oficios, comercio, industria y guías de comerciantes.
- (d) Publicaciones posteriores sobre técnicas artísticas referidas a otros bienes culturales con soporte de madera (pintura, escultura y retablística), así como otras

que recogen estudios científicos efectuados en muebles de diferente cronología y procedencia geográfica.

Entre las bibliotecas donde se ha llevado a cabo la localización y la consulta de las fuentes literarias mencionadas se encuentran la Biblioteca Nacional, la de la Real Academia de San Fernando, la del Museo del Prado, la del Museo de la Historia de Madrid, la Biblioteca General de Palacio y ciertas bibliotecas del CSIC, como la del Museo Nacional de Ciencias Naturales, la del Real Jardín Botánico y la del Centro de Ciencias Humanas y Sociales. Asimismo pudimos realizar dicha tarea en otras bibliotecas europeas, como la del Victoria and Albert Museum de Londres, la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia y la del Istituto Germanico di Storia dell' Arte de la misma ciudad.

Por lo que respecta al segundo grupo de nuestro corpus de análisis, las fuentes documentales, se ha recurrido a su estudio para obtener información sobre los materiales y procedimientos utilizados en la práctica del dorado y los acabados. Además, la investigación de archivo se ha efectuado con el objetivo de intentar verificar si estos se correspondían con los recogidos en las fuentes literarias, así como para comprobar el tipo de mueble sobre el que se aplicaban. Entre los documentos consultados destacan:

- (a) Facturas de los doradores y de artesanos (ebanistas, tallistas, etc.) del campo del mobiliario.
- (b) Facturas de establecimientos comerciales, como droguerías, almacenes de maderas o tiendas de colores y barnices, que proveían los materiales a los ebanistas empleados en los palacios reales. Estos documentos han sido especialmente útiles para el conocimiento de los materiales utilizados en los acabados del mobiliario en el siglo XIX, ya que en ellos suelen aparecer, además de resinas, cera y otras sustancias para su elaboración y aplicación, los barnices ya confeccionados que se vendían en la época.
- (c) Cartas de pago y relaciones de gastos que proporcionan información sobre la compra de materiales y trabajos realizados por diferentes artífices en las dependencias reales. Igualmente, se han consultado papeletas de pedido del siglo XVIII de ciertos ebanistas, como José Canops y Teodoro Onzell o doradores como Próspero Mortola, en las que solicitan materiales al almacén del Real Palacio para su empleo en las obras que llevaban a cabo en las estancias reales.
- (d) Inventarios, almonedas, tasaciones de bienes y cartas de dote. En estos documentos se ha pretendido localizar muebles, de procedencia real o particular, bien cubiertos por completo de oro o plata, bien aquellos en los que estos revestimientos se combinaban con la pintura o la madera vista. También se buscaba comprobar la frecuencia en la que aparecían los recubrimientos mencionados, el tipo de muebles sobre los que se aplicaban y la madera en la que estaban contruidos, entre otras cuestiones.
- (e) Disposiciones testamentarias e inventarios post mortem de ebanistas o doradores para obtener información sobre los materiales, herramientas y obras existentes en sus talleres.

- (f) Inventarios de establecimientos como tiendas de especiería o farmacias, entre otros, para conocer los materiales de que se disponía en los siglos XVI y XVII en España para la ejecución del dorado y los acabados.
- (g) Ordenanzas gremiales de pintores, doradores y otros oficios del mueble, con el objetivo de consultar las disposiciones de tipo técnico contenidas en las mismas.
- (h) Para ampliar la información proporcionada por estos documentos con relación al dorado hemos consultado contratos de obra de pintores o doradores de los siglos XVI y XVII para la ejecución de retablos, donde se recogen las condiciones a seguir en el dorado de los mismos. Sin embargo en lo que atañe a los acabados, en estos últimos documentos también resulta difícil encontrar referencias al respecto.

Entre las dificultades que ha planteado el análisis de la documentación de archivo destaca la escasez de contratos de obra para la ejecución de muebles. Además, en las facturas, las descripciones de los procesos de dorado y acabado de los muebles suelen ser, salvo raras excepciones, muy sucintas hasta el siglo XVIII. Asimismo, los documentos plantean con frecuencia problemas de interpretación debido a la utilización de palabras polisémicas o por la ambigüedad implícita en la descripción de las operaciones. Para sortear estas dificultades, hemos intentado interpretar el contenido de los documentos a partir de nuestra experiencia en el tratamiento de las superficies doradas y los acabados, así como de la información que proporcionan las fuentes literarias de la época sobre procedimientos y materiales.

Para la localización de los documentos mencionados hemos accedido los siguientes archivos: Archivo General de Palacio, Archivo General de Simancas, Archivo Histórico Nacional, Archivo General de la Villa de Madrid, Archivo de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País. También se consultó documentación en el Archivo di Stato de Florencia.

Este estudio se ha complementado con la consulta de recopilaciones documentales publicadas por diferentes investigadores como Agulló y Cobo (1978a, 1978b, 1981), García Chico (1996), Gestoso Pérez (1889-1900), Madurell Marimón (1949), Muro Orejón (1935), Pérez Sedano (1924) o Zarco del Valle (1989), entre otros. También hemos recurrido al análisis de inventarios de bienes publicados por autores como Fernández Bayton (1981), Fernández Miranda (1989) o Sánchez Cantón (1956-1959). Cabe mencionar aquí los numerosos inventarios que Barrio Moya (1993, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007) saca a la luz en diferentes separatas y artículos de revistas.

Además se ha contado con la información que proporcionan los apéndices documentales que se incluyen en textos españoles y extranjeros sobre historia del mueble o relativas a doradores, ebanistas y otros artífices del campo del mobiliario. En cuanto a las publicaciones españolas, cabe destacar las de autores como Aguiló Alonso (1993), Jordán de Urries (2009a), Junquera Mato (1979), Massot Ramis d'Ayreflor (1995) o Piera y Mestres (1995). Por lo que respecta a las publicaciones extranjeras, citaremos aquí algunas que han sido de especial interés para los objetivos de este estudio. Así, entre los textos sobre mobiliario italiano se encuentran los publicados por Colle (1992, 1997, 2000, 2010), Chiarugi (1994), Cortesi Bosco (1987b), González Palacios (1995, 1996a, 2004, 2010) y Wilmering (1999). En cuanto a los muebles franceses y sus

artífices, las obras de Ledoux Lebard (1975, 1981, 2000), Thirion (1998), Lungingh-Scheurleer (2005) y Verlet (1990 vol. I y IV, 1992 vol. II, 1994 vol. III). Por último y con relación al mobiliario inglés, las publicaciones de Colvin (1971), Eames (1997), Gilbert (1978), Salzman (1977) o Roberts (2007). Igualmente, se han examinado apéndices documentales recogidos en publicaciones sobre otras técnicas artísticas. Entre ellos, ha resultado de gran interés para nuestro estudio el texto de Rocío Bruquetas que versa sobre las técnicas y procedimientos de la pintura española en los siglos XVI y XVII (2002).

En tercer lugar y en relación al estudio directo de los muebles, hemos pretendido comprobar, en el caso de los dorados y plateados, una serie de aspectos técnicos en las diferentes épocas y países objeto de este estudio. Entre ellos, la forma en que aparecen dispuestos el oro y la plata en los mismos, es decir, si cubrían por completo la superficie o sólo de manera parcial, combinándose con la madera vista, la pintura, etc. Otro objetivo ha consistido en examinar las características de las superficies doradas y plateadas, como por ejemplo el color del bol y del oro, o la presencia de decoraciones de pastilla o de yeso en relieve y sus formas. Asimismo, se ha recurrido a dicho estudio para comprobar la existencia de estofados y sus particularidades, de motivos grabados sobre el oro o la plata, sus tipos y las zonas específicas donde se disponían. Además, se han analizado estos revestimientos metálicos para verificar la existencia de arenados, de contrastes brillo-mate y de acabados coloreados sobre el oro o de corlas sobre la plata.

Para llevar a cabo esta parte de la investigación ha sido necesario efectuar previamente una labor de localización de muebles en museos y otras colecciones públicas y privadas. También hemos tenido la posibilidad de estudiar objetos de diversa procedencia y época con ocasión de su restauración. Por otra parte, hemos recurrido a la observación de imágenes en color y de buena calidad que aparecen en diferentes publicaciones sobre mobiliario, así como en catálogos de subastas. Igualmente, se han consultado fichas de catalogación de museos como el Victoria and Albert de Londres, el Metropolitan Museum of Art de Nueva York o el J. Paul Getty de los Ángeles, que contienen imágenes en color de muebles de diferente procedencia y cronología, y que, al poder ampliarse a través de la consulta digital, permiten apreciar detalladamente la superficie de los mismos.

Sin embargo, el estudio directo de los muebles presenta una serie de dificultades. En primer lugar, uno que resulta evidente y que consiste en la inexistencia de muebles de determinadas periodos, como la Antigüedad clásica y la época medieval hasta, prácticamente, el siglo XII. También pueden surgir problemas para examinar *in situ* los muebles por encontrarse, de manera frecuente, en almacenes deficientemente iluminados o ubicados en lugares de difícil acceso. Pero además, estas fuentes, en ocasiones, pueden no aportar información veraz debido a que la imagen que ofrecen en la actualidad los muebles puede no corresponder con la original, a causa de intervenciones sufridas posteriormente que han podido modificarla. Asimismo, la presencia de suciedad acumulada en la superficie impide observar determinados aspectos de los revestimientos metálicos. Por último, este sistema no suele ser suficiente para determinar la naturaleza de tipo de acabado presente en la superficie, es decir si se trata de una cera, un aceite o un barniz graso o volátil.

El estudio directo ha comprendido también el examen científico de ejemplares de mobiliario representativos de las técnicas decorativas estudiadas. La finalidad de este

examen ha consistido en obtener información sobre una serie de aspectos técnicos para los que no basta la observación a simple vista del objeto, por muy exhaustiva que sea. Así sucede, por ejemplo, en el caso de las superficies doradas a la hora de identificar su técnica de ejecución, es decir si se doraron al agua o con mordiente graso. Este método es especialmente útil cuando se trata de superficies mate, ya que podían obtenerse con ambos procedimientos y la utilización de uno u otro no puede determinarse a simple vista. También se ha recurrido al análisis científico para establecer la naturaleza del oro, es decir su aleación, y el grosor de la lámina, para identificar los materiales utilizados en la confección del aparejo de yeso, del bol y de los mordientes y para comprobar el número de capas aplicadas de cada uno de ellos. Asimismo, el examen científico ha resultado operativo para verificar la presencia de acabados o de corlas sobre la superficie metálica y su composición o bien para establecer si el revestimiento metálico presente en superficie podría ser original o si se trataba de un redorado. Del mismo modo, dicho sistema de análisis se ha empleado en muebles dorados o plateados y parcialmente pintados para identificar la técnica pictórica y los materiales utilizados.

En cuanto a los acabados, se ha procedido al examen científico de los recubrimientos de ejemplares con diferentes técnicas decorativas (macizos, chapeados, tallados y taraceados) para conocer el tipo de acabado existente en superficie, su composición y el número de estratos aplicados. Asimismo, se ha intentado averiguar si bajo el acabado más superficial existían otro u otros más antiguos, ya que en caso afirmativo indicaría que aquel a la vista no era el original.

Además, con este método de estudio se ha pretendido comprobar si los procedimientos empleados y los materiales identificados en los revestimientos metálicos y en los acabados coincidían con los recogidos en las fuentes literarias de las épocas contempladas en este trabajo.

Sin embargo, a pesar de las incuestionables ventajas que conlleva esta praxis, en ocasiones, puede resultar problemático interpretar los resultados de los análisis científicos. Esto puede solucionarse a veces a partir del conocimiento tanto teórico, derivado del estudio de las fuentes históricas, como práctico de estas técnicas.

Otras dificultades relativas a este tipo de estudio tienen que ver con las reticencias de los propietarios y de las instituciones para permitir la toma de muestras de los muebles; a ello se añade el coste económico que representa su realización, teniendo en cuenta que suele requerirse la toma de varias muestras de un mismo mueble e incluso, a veces, repetir el análisis en otras zonas por no haberse obtenido resultados claros o necesitar corroborar los efectuados previamente.

En cuanto a los métodos de estudio científico empleados se ha recurrido a la combinación de una serie de técnicas analíticas que definiremos brevemente para la mejor comprensión de las características de este estudio y de su utilidad. En primer lugar, la microscopía óptica (MO) con luz normal o ultravioleta que se utiliza para el estudio estratigráfico de las micromuestras tomadas del mueble. A través de ella, se puede obtener información sobre los diferentes estratos constitutivos de los revestimientos dorados, pintados o barnizados desde el soporte de madera hasta la superficie, como el número de estratos, grosor de cada uno de ellos y su disposición en la obra. Además, se puede determinar la presencia de redorados, replataados, o re-barnizados, sobre aquel que se encuentra en contacto directo con el soporte. De este

modo, es posible comprobar si el superficial coincide con el original. Asimismo, con esta técnica se analizan la morfología y las características ópticas de los pigmentos. Las micromuestras pueden someterse también a otros estudios analíticos como son las reacciones químicas y tinciones selectivas que permiten identificar aglutinantes, barnices y adhesivos de carácter orgánico.

Otras técnicas analíticas empleadas han sido las cromatográficas, en especial la cromatografía en capa fina de alta resolución (HPTLC) y la cromatografía de gases (GC). Estas permiten la separación de los constituyentes de mezclas orgánicas, su posterior identificación, y la especificación de las cantidades de dichos componentes. Se emplean para analizar aceites, resinas, colas (proteínas) y gomas, sustancias que componen los aglutinantes de pinturas, dorados y barnices. Además, se ha utilizado otra técnica de separación de mezclas orgánicas, la espectrometría de masas (MS) para complementar el estudio efectuado con la cromatografía de gases.

Asimismo se ha hecho uso de la microscopía electrónica de barrido (SEM) y de la dispersión de energías de rayos X (EDX). Se trata de métodos avanzados de análisis que normalmente se utilizan juntos para la identificación de sustancias inorgánicas, como por ejemplo para distinguir pigmentos por su morfología en superficies pintadas, barnizadas o doradas.

Otra técnica de análisis a la que se ha recurrido es la espectroscopía infrarroja por transformada de Fourier (FTIR) para el análisis de moléculas orgánicas como adhesivos, barnices, colorantes, etc. Esta se ha llevado a cabo también para la identificación de materiales inorgánicos como sulfatos, carbonatos, silicatos, etc. Para ampliar información sobre los aspectos técnicos de los revestimientos dorados y de los acabados de los muebles, hemos consultado además publicaciones que recogen estudios científicos sobre el asunto.

3. ESTRUCTURACIÓN DEL TRABAJO

La investigación doctoral se articula en dos partes que corresponden a cada una de las técnicas decorativas elegidas como objeto de estudio. A su vez, cada una de las partes comprende cinco capítulos respectivamente que se refieren a los diferentes periodos históricos contemplados. Cabe señalar aquí que la estructuración del trabajo no es uniforme en todos los capítulos, ni todos tienen la misma extensión, ya que hemos debido ajustarnos necesariamente a los datos que proporcionan las diferentes fuentes anteriormente señaladas. Así, al contar con información más abundante a partir del siglo XVI aproximadamente, el capítulo que trata sobre estas técnicas en la Edad Moderna se ha desarrollado por siglos, aunque ello no se ajuste exactamente a la cronología de esta época histórica.

Cada bloque se inicia con dos capítulos introductorios correspondientes a Egipto y a la Antigüedad clásica. Los tres siguientes, donde se aborda el estudio del dorado y los acabados en la Edad Media, Moderna (siglos XVI-XVII y XVIII) y Contemporánea (siglo XIX), cuentan con diferentes apartados en función de las diferentes fuentes manejadas. Así, en el primero de ellos, centrado en la literatura de la época, se mencionan los textos consultados, se justifica su interés y se transcriben las descripciones de procedimientos, fórmulas y materiales relevantes para nuestra

investigación. Además, se comentan y aclaran sus contenidos en los casos necesarios para su mejor comprensión. Al final de este apartado se incluye una serie de consideraciones sobre la información que aporta el conjunto de dichos textos sobre el dorado o los acabados en el periodo histórico correspondiente.

En el segundo apartado se analiza el contenido de las fuentes documentales manejadas, respetándose en las citas transcritas el idioma y la grafía originales.

En el tercer apartado, se expone el estudio directo efectuado en determinados muebles de la época de diferente procedencia geográfica. Además, se hace referencia a los análisis científicos practicados en ciertos ejemplares, que encargamos a laboratorios especializados con ocasión de su restauración o con motivo de esta tesis. Sin embargo, también se mencionan los resultados de aquellos efectuados por otros profesionales que se encuentran recogidos en diferentes publicaciones y que aportan datos de interés para los objetivos de este trabajo.

En la parte de nuestro estudio asignada al dorado, en concreto en los dos últimos capítulos, los apartados dedicados a las fuentes documentales y al estudio directo del mobiliario cuentan con subapartados, donde se exponen los datos obtenidos de dichas fuentes en muebles de los países objeto de esta tesis con diferente ornamentación: dorado masivo, dorado y madera vista, dorado y pintura, dorado y bronceado, este último solamente en el siglo XIX, y plateado. Estos pueden subdividirse, a su vez, en otros apartados que tratan sobre determinados aspectos técnicos o reparaciones y transformaciones de los muebles.

Cada capítulo contiene además un apartado final donde se exponen las conclusiones acerca de la técnica del dorado y de los acabados en el periodo histórico correspondiente. En el caso del capítulo dedicado a la Edad Moderna las conclusiones se refieren a cada uno de los siglos que la integran. La ubicación de tales apartados conclusivos en el cierre de cada capítulo responde a la amplia trayectoria cronológica contemplada en esta tesis, así como a la intención de que se pudieran entender mejor las características y la evolución de ambas técnicas en cada época. Además, de esta forma se ha pretendido evitar formular unas conclusiones finales excesivamente largas y cargadas de datos técnicos, pues a nuestro parecer dificultaría la lectura y comprensión del argumento en las diferentes épocas. Las conclusiones finales sobre la investigación efectuada se exponen en el último capítulo, común a ambas partes de la tesis. Además esta investigación doctoral cuenta con un índice de abreviaturas y varios apéndices. En el primero de ellos se aporta un glosario de términos común a ambas técnicas, elaborado con el propósito de facilitar la comprensión de los contenidos de nuestro estudio y la lectura de las citas. También se aportan dos apéndices fotográficos, uno para cada parte de la tesis.

PRIMERA PARTE. DORADO

CAPÍTULO I. EGIPTO

PRIMERA PARTE: DORADO

CAPÍTULO I. EGIPTO

1. DORADO

Es en Egipto, al igual que sucede con otras técnicas decorativas y constructivas del mobiliario, donde encontramos por primera vez en la Historia ejemplares que presentan la técnica del dorado que consiste en la aplicación de finas láminas de oro sobre un soporte específicamente preparado para ello con el objetivo de imitar la apariencia del metal macizo. Este procedimiento también se empleó sobre otros objetos realizados en madera como los sarcófagos. Asimismo su uso se extendió a obras realizadas en materiales diversos como metal, piedra, enlucidos o cartonaje².

Aunque desconocemos el origen de esta técnica sin embargo se sabe que el oro, material base de la misma, fue uno de los primeros metales conocidos en Egipto, después del cobre, y se ha encontrado en tumbas predinásticas. Así mismo parece probado, en opinión de diferentes autores, que en Egipto había abundancia de este metal. Entre ellos Lucas³ quien justifica este dato basándose en la gran cantidad de oro existente en los tiempos modernos y a la vista de los objetos que se conservan realizados en todo o en parte con este metal. Además considera que la abundancia de oro permitía su exportación tal y como lo demuestran las tablas cuneiformes de El Amarna, que contienen relaciones de muebles decorados con oro, enviados a regentes y príncipes de estados vecinos por dos faraones de la dinastía XVIII: Amenofis III (1388-1351/50 a.C.) y Amenofis IV (1351-1334 a.C.). Este mismo autor afirma que las minas locales proporcionaban la mayor parte del oro empleado en Egipto en la antigüedad y señala que la región donde abunda este metal es la que se extiende entre el valle del Nilo y el Mar Rojo⁴.

La riqueza de oro en Egipto viene demostrada según otros autores contemporáneos⁵ por el papiro de Turín⁶, el mapa geológico más antiguo conocido que muestra yacimientos de este metal, a lo largo de la costa del Mar Rojo como Coptos, Kush y Wawat. Además, estos mismos autores mencionan⁷ la reciente identificación llevada a cabo a través de estudios geológicos de al menos cuarenta y cinco yacimientos mineros, algunos todavía activos en la actualidad.

En los autores clásicos también encontramos referencias a la abundancia del oro en Egipto, entre ellos podemos mencionar a Ateneo de Náucratis quien señala en *El banquete de los eruditos*:

¿Qué reino, amigos compañeros de mesa, ha sido tan rico en oro? No ha sido uno que se haya apoderado de las riquezas de persas y babilonios, o que haya trabajado las minas, o que posea

² Material modelado a base de capas de lino o papiro, adhesivo y yeso.

³ Lucas, A. *Ancient Egyptian Materials and Industries*, 1962, p. 226.

⁴ Lucas, A. 1962, p. 224.

⁵ Hatchfield, P. y Newman, R., "Egyptian Gilding Methods", *Gilded Wood Conservation and History*, 1991, p. 29.

⁶ Realizado en el año 1150 a.C. para Ramses IV y que se conserva en la actualidad en el Museo Egipcio de Turín, de ahí su nombre.

⁷ Hatchfield, P. y Newman, R. 1991, p. 29.

el río Pactolo⁸ que arrastra partículas de oro. No, sino que se trata únicamente del Nilo, con razón llamado “de corrientes de oro”, que entre copiosos alimentos arrastra también un oro de ley que se recoge sin peligro, de modo que basta para todos los hombres...⁹.

El empleo del oro para revestir objetos de madera como sarcófagos o muebles requería la transformación del mismo en placas o en láminas más finas mediante su batido, proceso que aparece ilustrado en las pinturas de ciertas tumbas egipcias. Estas imágenes datan de la sexta dinastía (c.2300 a.C.) y se encuentran en la tumba de Re’hem (o Hemre) llamado Isi, en Deir el –Gabrâwi (tumba 72) y también en la de Mereruka en Saqqara (2323-2291 a.C.). Los relieves pictóricos del muro este de dicha tumba representan a artesanos en un taller durante el proceso de manufactura del oro mediante el batido de una pila de láminas o placas rectangulares con mazas redondeadas de piedra. Sin embargo, como afirman Hatchfield y Newman¹⁰, esta representación no proporciona suficiente información para poder determinar si se trataba de un proceso de batido para la obtención de láminas finas de oro a emplear en la técnica del dorado o bien de placas más gruesas destinadas a otros fines decorativos. De hecho sabemos, gracias a los restos que se conservan del mobiliario de la reina Heterpheres, que hacia el año 2600 a.C se empleaban ya placas de oro para chapear este tipo de objetos¹¹. Este procedimiento consistía en aplicar directamente sobre el soporte de madera placas de oro que en ocasiones se fijaban al mismo mediante clavos o tachuelas de oro. Otras veces, las placas de oro recubrían por completo los elementos de madera que se doblaban para asegurarlas en su lugar correspondiente, con el empleo o no de adhesivo¹².

A partir de los objetos que sobreviven podemos afirmar que dicho sistema de dorado con placas precedió¹³ al que hace uso de láminas más finas de oro semejante al que todavía se realiza en la actualidad y que es objeto del presente estudio. Sin embargo, los muebles pertenecientes a determinadas tumbas de la dinastía XVIII (1567-1320 a.C.) demuestran que ambos sistemas convivieron a partir de esos momentos y fueron empleados fundamentalmente en el mobiliario de la realeza.

Citaremos a continuación algunos de los muebles dorados con pan de oro que se encontraron en las tumbas de ciertos personajes destacados de la dinastía XVIII¹⁴. En primer lugar la tumba de Yuia y Thuiu¹⁵ contenía tres sillas talladas y doradas. La más interesante es una butaca en la que aparece inscrito el nombre de la princesa Sitamun, hija de Amenofis III, cuya madera de color rojizo está decorada con talla recubierta de pan de oro. En la parte delantera del respaldo se representa con talla dorada una doble escena de dicha princesa sentada. Así mismo las dos cabezas de bulto redondo que rematan la parte superior de las patas presentan ciertas partes doradas como las coronas, collares y caras¹⁶ (Fig. D.1). La segunda silla, de tamaño más pequeño, considerada un asiento para niño, lleva los nombres de Tiye y de Sitamun en el interior del panel

⁸ Río de Lidia. Nota del traductor p. 326.

⁹ Ateneo de Náucratis, 2006, L. VI, p. 326.

¹⁰ Hatchfield, P. y Newman, R., 1991, p. 28.

¹¹ De dichos muebles se han encontrado solo restos a partir de los cuales se han podido reconstruir algunos de ellos.

¹² Lucas, A., 1962, p. 231; Baker Hollis, S., *Furniture in the Ancient World*, 1966, p. 308.

¹³ Existen objetos que atestiguan el empleo de este sistema hacia el 3000 a.C.

¹⁴ Todos los muebles que se citan en este apartado se conservan en el Museo Egipcio de El Cairo.

¹⁵ Primera tumba encontrada en la necrópolis real del Valle de los Reyes. Esta tumba data de 1400 a.C.

¹⁶ Baker Hollis, S., 1966, pp. 63, 64.

trasero. Toda ella se encuentra revestida de pan de oro a excepción de ciertas zonas como los tacos en los que apoyan las patas que están recubiertos de pan de plata¹⁷. La tercera silla, cuya madera de color rojizo está teñida con pintura oscura, también presenta decoración tallada parcialmente dorada y plateada¹⁸. Además en esta tumba existía una cama, quizá perteneciente a Yuia¹⁹, que está chapeada en madera parcialmente dorada y plateada sobre yeso en relieve. Así mismo se pueden citar ciertos contenedores, como cajas y cofres, con decoración tallada o pintada y en parte doradas²⁰.

Por otro lado, en la tumba de Tutankamón (c.1352 a.C.) se encontraron, junto con los muebles revestidos con placas de oro como el llamado “trono dorado”, otros objetos dorados con pan de oro. Entre ellos cabe mencionar, varios contenedores con tapa y patas destinados a guardar joyas o perfumes, algunos de los cuales se decoran con jeroglíficos dorados²¹. Uno de los ejemplares más ricos de este tipo es una caja que aparece recubierta por sus cuatro lados por bandas dobles de jeroglíficos tallados y dorados²² (Fig. D.2). También se puede citar una caja con tapa inclinada que lleva en los paneles laterales parejas de ureus alternándose con cartuchos en los que se inscriben los distintivos del rey, cuya superficie de madera estaba dorada²³. Muchos de los tiradores redondeados de este tipo de objetos también están dorados. Además, del ajuar funerario de este rey se conservan otros muebles ornamentados con dorado, como es el caso de algunos destinados al juego y también de ciertas camas, como la que presenta en el piecero las figuras de Bes y Thoeris²⁴. Así mismo, existen algunos lechos funerarios con soportes en forma de animales realizados en madera dorada. En uno de ellos estos elementos tienen forma de vaca, representación egipcia de la diosa Hathor²⁵, y en otro de hipópoto, animal que encarna a la diosa Thoeris²⁶.

Por último, aunque no se trata de mobiliario, podemos citar las cuatro grandes cámaras funerarias cuyas estructuras de madera se disponían unas dentro de otras, una de las cuales contenía el sarcófago de piedra de Tutankamón. Estas estructuras tenían forma oblonga, iban techadas, llevaban una doble puerta en un extremo y estaban recubiertas por dentro y por fuera con un revestimiento de yeso decorado con escenas funerarias e inscripciones doradas²⁷.

En cuanto a la técnica de ejecución del dorado, son prácticamente inexistentes los textos de época de los que se puede extraer información al respecto ya que solamente contamos con uno que además es de época tardía: el denominado *Papiro de Leyden*. Se trata de un texto escrito en griego, probablemente por un orfebre, a finales del siglo III d. C. que se encontró en una momia en Tebas, a principios del siglo XIX²⁸. Consiste en

¹⁷ Baker Hollis, S., 1966, p. 66.

¹⁸ Baker Hollis, S., 1966, p. 67.

¹⁹ Baker Hollis, S., 1966, p. 72.

²⁰ Ibídem nota anterior.

²¹ Baker Hollis S., 1966, p. 92.

²² Baker Hollis S., 1966, p. 94.

²³ Baker Hollis S., 1966, p. 97.

²⁴ Baker Hollis S., 1966, p. 106.

²⁵ Baker Hollis S., 1966, p. 109.

²⁶ Ibídem nota anterior.

²⁷ Describas y estudiadas por Lucas, A., 1962, pp. 433, 434.

²⁸ En la actualidad se conserva en el Museo de Leiden.

una compilación de recetas²⁹ sobre metalurgia, métodos para escribir con letras de oro o plata, tintes para tejidos y minerales. Muchas de estas fórmulas tienen su origen en épocas anteriores³⁰ y ciertos autores³¹ afirman que recoge prácticas llevadas a cabo por artesanos egipcios en el siglo I a.C. A pesar de que en este papiro no se hace referencia alguna a la técnica del dorado sobre objetos de madera, consideramos de interés citar aquí algunas de sus recetas ya que aluden a materiales y procedimientos empleados tradicionalmente en dicha técnica. Así por ejemplo, encontramos un par de referencias al bruñido de letras de oro con un diente: *Arsenic couleur d'or... verre pulvérisé... ou blanc d'oeuf... gomme blanche... safran... après avoir écrit, laissez sécher et polissez avec un dent*³² y en otra receta también para escribir en letras de oro se repite: *... écrivez et polissez avec un dent*.³³ El uso de elementos duros, como los dientes o piedras semipreciosas, ha sido un procedimiento tradicionalmente empleado para el bruñido de las superficies de madera dorada. Este dato puede llevarnos a suponer que en Egipto también se utilizó este sistema para bruñir el mismo tipo de superficies.

Además, en este texto se contienen indicaciones para imitar la apariencia del oro sobre papel, pergamino, mármol y otros objetos pintados mediante el empleo de una mezcla confeccionada con resina, goma, pigmento y azafrán, entre otros:

*Ecrire en lettres d'or, sans or. Chélidoine... resine pure... arsenic couleur d'or... gomme pure; bile de tortue... partie liquide des oeufs... puis jetez-y... safran de Cilicie. On emploie non seulement sur papier ou parchemin; mais aussi sur marbre bien poli; ou si vous voulez faire un beau dessin sur quelque autre objet et lui donner l'apparence de l'or*³⁴.

También existe otra receta para conferir un aspecto dorado a los objetos de metal:

*Dorure faisant le même effet. Arsenic lamelleux, couperose, sandaraque³⁵ dorée, mercure, gomme adraganthe, moelle d'arum... délayez ensemble avec de la bile de chèvre. On l'applique sur les objets de cuivre passés au feu, sur les objets d'argent, sur les figures (de métal) et sur les petits boucliers...*³⁶.

Estas recetas muestran claramente que se conocían los principios para la elaboración de las corlas, sustancias que quizá pudieran haberse aplicado también al mobiliario. En cualquier caso, dada la vulnerabilidad de las mismas, es bastante improbable que esta hipótesis pueda llegar a verificarse.

Por otro lado, en este texto aparecen algunas recetas para escribir con letras de oro³⁷. A título de ejemplo citaremos una donde se hace referencia al procedimiento a seguir para

²⁹ Muchas de ellas se repiten en los tratados medievales como indica Berthelot en *Archéologie et Histoire des Sciences*, 1968, p. 266.

³⁰ Este es el caso de las que tratan de minerales que se toman directamente de la obra *De Materia médica* de Dioscorides (siglo I d.C.) según afirma Loumyer, G., en *Les Traditions Techniques de la Peinture Médievale*, 1920, p. 20.

³¹ Hatchfield, P. y Newman, R., 1991, p. 28.

³² Berthelot, M., 1968, pp. 291, 293.

³³ Berthelot, M., 1968, p. 293.

³⁴ Berthelot, M., 1968, p. 295.

³⁵ Berthelot mantiene que el término sandáraca no se refiere aquí a la resina sino al rejalgar. *Ibidem* nota anterior.

³⁶ *Ibidem* nota anterior.

³⁷ Berthelot afirma que estas recetas se repiten con ciertas variaciones en los tratados medievales, 1968, p. 266.

obtener pintura de oro mezclando mercurio con láminas de dicho metal y cuando éstas se disolvían se aglutinaban con un poco de goma:

*Pour écrire en lettres d'or, prenez du mercure, versez-le dans un vase propre, et ajoutez-y de l'or en feuilles; lorsque l'or paraîtra dissous dans le mercure, agitez vivement; ajoutez un peu de gomme... et, laissant reposer, écrivez des lettres d'or*³⁸.

Se trata de un sistema similar al empleado en épocas posteriores en la técnica tradicional del dorado.

Por último, cabe citar otra fórmula en la que se alude al uso de una concha para mezclar en ella las sustancias apropiadas para escribir con letras de oro. Este recipiente, que servía también para mezclar colores en él, fue empleado posteriormente para la realización del “oro a la concha” como veremos en épocas más modernas: *Fleur de cnecos*³⁹, *gomme blanche, blanc d'œuf mélangés dans une coquille, et incorporez avec de la bile de tortue, à l'estime, comme on fait pour les couleurs*...⁴⁰.

Aparte de estas someras menciones, el conocimiento que poseemos en la actualidad sobre la técnica del dorado en Egipto deriva del estudio directo de ejemplares que aún se conservan, algunos de los cuales también han sido analizados empleando métodos científicos. Estos estudios empezaron a realizarse ya en el siglo XIX, no obstante todavía carecemos de una investigación sistemática sobre obras de mobiliario, dado que los mismos se han centrado por lo general en objetos de distinta tipología. Sin embargo, las conclusiones extraídas podemos hacerlas extensibles de forma general a los muebles, basándonos para ello en la práctica tradicional del dorado que se llevaba a cabo siguiendo un método semejante en todos los objetos realizados con el mismo material. En concreto, el procedimiento consistía en aplicar la lámina de oro sobre distintas capas de preparación o aparejo, que se extendían directamente sobre el soporte de madera⁴¹ y en ocasiones sobre uno o varios estratos de tela⁴². Cabe señalar que en un objeto de la tumba de Tutankamón se identificó piel impregnada de yeso como soporte del pan de oro⁴³. El cometido de la preparación consistía en mitigar los efectos negativos de los cambios dimensionales de la madera⁴⁴ en la decoración dorada. Dicha preparación se confeccionaba con carbonato o sulfato cálcico aglutinados en un médium orgánico. Según Lucas⁴⁵ la preparación habitual de los objetos de madera consistía en calcita y cola animal, lo que afirma haber comprobado en las cámaras funerarias doradas de Tutankamón, anteriormente citadas. Sin embargo, autores más recientes⁴⁶ consideran que esta apreciación no puede ser asumida de forma general ya que los resultados de los estudios llevados a cabo por Lucas son muy esquemáticos. Estos mismos autores establecen, en función de los análisis científicos efectuados por su parte⁴⁷, que en la preparación del dorado el aglutinante podía consistir tanto en sustancias proteicas como la cola animal o en otros materiales de diversa naturaleza como gomas vegetales,

³⁸ Berthelot, M., 1968, p. 283.

³⁹ Planta análoga al cártamo según Berthelot, M., 1968, p. 291 nota 4.

⁴⁰ Berthelot, M., 1968, p. 291.

⁴¹ Lucas, A., 1962, p. 231.

⁴² Hatchfield, P. y Newman, R., 1991, p. 45.

⁴³ Plenderleith, *Il restauro e la conservazione degli oggetti d'arte e d'antiquariato*, 1986, p. 28.

⁴⁴ Cambios que se producen por la fluctuación de la humedad y temperatura ambientales.

⁴⁵ Lucas A., 1962, pp. 231, 232, 354, 433.

⁴⁶ Hatchfield, P., y Newman, R., 1991, p. 38.

⁴⁷ Ibídem nota anterior.

resinas, cera o incluso miel⁴⁸. No obstante todos estos autores coinciden en que, entre las diferentes materias proteicas, la cola animal fue uno de los aglutinantes probablemente más empleados en Egipto⁴⁹. Esta preparación de yeso⁵⁰ se podía incidir para obtener diferentes efectos decorativos y en otras ocasiones, cuando la talla no se efectuaba directamente en la madera, el yeso se modelaba, para conseguir el efecto de la talla en alto relieve.

Además los análisis efectuados en tres muestras tomadas de diferentes zonas del sarcófago de Tutankamón indican el uso, en dos de ellas, de dos capas de preparación a base de carbonato cálcico, la primera más gruesa que la segunda⁵¹.

Por otro lado, los resultados de diferentes estudios científicos realizados establecen el empleo de uno o varios finos estratos de bol sobre la preparación de yeso, especialmente en objetos de madera del Periodo Tardío (712-332 a. C) y del Ptolemáico (332-30 a. C)⁵². Pero también se debió utilizar el bol en tiempos más remotos, dada la presencia en un sarcófago de la dinastía XVIII de una capa de color ocre amarillento entre la preparación y el pan de oro⁵³. No obstante, de los estudios efectuados no ha sido posible determinar con exactitud en todos los casos analizados el aglutinante empleado para poder extender el bol sobre la preparación de yeso, si bien los autores de algunas de dichas investigaciones apuntan que podría tratarse de las mismas sustancias arriba mencionadas para la confección de la preparación de yeso⁵⁴. Por último, la lámina de oro se extendía sobre bol, de tono rojo, amarillo u ocre, o directamente sobre el yeso, cuando el primero no se utilizaba, humedeciendo uno u otro con gomas vegetales, cola animal o incluso solamente con agua⁵⁵.

En lo referente a la composición de la lámina o pan de oro, ésta podía ser tanto oro prácticamente puro o bien consistir en una aleación de oro y otros metales como la plata o el cobre. Ciertos estudios efectuados al respecto⁵⁶ han permitido establecer que la proporción de cobre nunca excedía del 2%. En cuanto a la plata en época Ptolemáica podía ascender del 22%⁵⁷. Así mismo se han identificado aleaciones de oro, plata y platino.

En las muestras de la tumba de Tutankamón arriba citadas se comprobó que el grosor de la lámina de oro variaba según los casos. Así, en una de ellas oscilaba de 14,1 µm a 19,5 µm mientras que en otra iba de los 23,1 µm a 47,9 µm⁵⁸.

⁴⁸ Aglutinante que fue identificado en un sarcófago de madera policromada. Ibídem nota anterior.

⁴⁹ Hatchfield, P. y Newman, R., 1991, p. 44; Lucas A., 1962, p. 44.

⁵⁰ Esta preparación también servía de base para la decoración pictórica de los muebles.

⁵¹ Rifai, M. M. y El Hadidi, N. M. N., "Investigation and analysis of three gilded wood samples from the tomb of Tutankhamun", *Decorated Surfaces on Ancient Egyptian Objects. Technology, Deterioration and Conservation*, 2010, pp. 17, 18.

⁵² Hatchfield, P. y Newman, R., 1991, p. 45.

⁵³ Lucas A., 1962, p. 232.

⁵⁴ Hatchfield, P. y Newman, R., 1991, p. 38.

⁵⁵ Ibídem nota anterior.

⁵⁶ Hatchfield, P. y Newman, R., 1991, p. 44.

⁵⁷ Pagés-Camagna, D. y Guichard, H., "Egyptian colours and pigments in French collections: 30 years of physicochemical analysis on 300 objects", *Decorated Surfaces on Ancient Egyptian Objects. Technology, Deterioration and Conservation*, 2010, p. 28.

⁵⁸ Rifai, M. M. y El Hadidi, N. M. N., 2010, p. 21.

2. PLATEADO

Por lo que respecta al plateado del mobiliario en Egipto, el uso de esta técnica decorativa fue menor que la del dorado. Esto se deduce de los ejemplares que se conservan en la actualidad, al ser comparativamente más escasos que los ornamentados con pan de oro. Es probable que este hecho se deba, como apunta Lucas, a que la plata no era un metal tan apreciado como el oro así como por la escasez de depósitos de mineral⁵⁹. Además señala que la plata empleada en Egipto se importaba de Asia y de Libia⁶⁰. Otros autores como González Martínez opinan que este metal no fue muy utilizado hasta época grecorromana⁶¹.

En cuanto al origen de la técnica del plateado por el momento no se ha podido establecer una fecha concreta. Sin embargo, al igual que sucede con el mobiliario dorado, los primeros ejemplares que se conservan datan de la dinastía XVIII. Entre ellos podemos recordar aquí dos sillas, pertenecientes a la tumba de Yuia y Thuiu, en las que se alternan partes doradas con otras revestidas de pan de plata⁶². Además, en esta tumba existía una cama, quizá perteneciente a Thuiu, chapeada con madera, que presenta en el interior del piecero tres paneles con representaciones del dios Bes, talladas en yeso y plateadas⁶³.

En lo que se refiere a la técnica de ejecución de los revestimientos plateados no contamos con estudios científicos que permitan establecer con exactitud el método empleado en Egipto. A pesar de ello pensamos que éste sería parecido al del dorado, tal y como sucedía en épocas más tardías, aunque quizá se dieran algunas variaciones. Además, la observación visual de los ejemplares que sobreviven parece confirmar dicha semejanza.

3. CONCLUSIONES AL CAPÍTULO

En definitiva y como conclusión de este apartado podemos establecer que es en Egipto donde aparece por primera vez la técnica del dorado para la ornamentación del mobiliario suntuario. Sin embargo, resulta inviable establecer el momento exacto en que surge, si bien ya se aplica con profusión en la dinastía XVIII sobre una variada gama de muebles. Por lo que respecta al procedimiento empleado para su ejecución, aunque todavía quedan por dilucidar numerosas interrogantes, éste en líneas generales es semejante al que todavía se emplea en la actualidad en el dorado al agua. No obstante, hasta el momento no se ha conseguido determinar si pudo haberse dado también el sistema de dorado con mordiente graso.

Por otro lado, cabe resaltar que sobre los objetos de madera el dorado podía darse en unión con la pintura, en ocasiones como un elemento más de un esquema decorativo policromado, donde el oro se utiliza como un color más o bien aplicado en ciertas zonas

⁵⁹ No obstante se han encontrado en Egipto objetos de plata maciza pertenecientes a épocas predinásticas. Lucas, A., 1962, p. 246.

⁶⁰ Lucas A., 1962, pp. 247, 248.

⁶¹ González Martínez, E., *Tratado del dorado y su policromía*, 1997, p. 268.

⁶² Ver notas 16 y 17 de este capítulo.

⁶³ Baker Hollis, S., 1966, p. 73.

de muebles monocromáticos. Así mismo, en ocasiones se combinaba con madera sin policromar que podía ir teñida o en su tono natural.

Por lo que atañe al plateado, lo encontramos también desde la dinastía XVIII en la ornamentación del mobiliario, aunque en menor medida que el dorado.

CAPÍTULO II. ANTIGÜEDAD CLÁSICA

CAPÍTULO II. ANTIGÜEDAD CLÁSICA

1. FUENTES DE ESTUDIO

De época clásica no contamos con obras de mobiliario realizadas en madera⁶⁴ de las que poder extraer conclusiones sobre la aplicación de la técnica del dorado en este tipo de producción artística⁶⁵. Tal hecho nos plantea la interrogante de si ésta se dio en los muebles y, en caso afirmativo, cuál pudo ser su extensión así como sus características. Para intentar indagar sobre esta cuestión, los textos clásicos constituyen la única fuente de información de época de la que podemos valernos. No obstante, las referencias a esta materia, tanto en lo que atañe al mobiliario dorado como a la propia técnica de ejecución del dorado, son escasas. De hecho, no existen menciones acerca de este procedimiento aplicado sobre la superficie de los muebles. Por ello, la información que proporcionan dichas fuentes sobre otros objetos con soporte de madera es lo único que puede servir para establecer paralelismos con respecto al mobiliario. Por otro lado, también en la literatura posterior a la época que nos ocupa se pueden encontrar menciones aisladas al asunto.

Para el desarrollo de este argumento hemos conjugado toda la información que aportan las fuentes arriba citadas sobre técnicas, materiales y objetos dorados realizados en madera.

2. GRECIA

En cuanto a la producción de mobiliario dorado en Grecia, en las fuentes clásicas consultadas no hemos localizado referencias explícitas a su existencia. Sin embargo aparecen menciones a muebles definidos como áureos o de oro. Así Homero, ya en el siglo VIII a. C., cita en distintas ocasiones en la *Iliada* tronos de este tipo:

...y al lado, Hera, la del áureo trono...⁶⁶;...y ellas⁶⁷ en áureos tronos se sentaban entremezcladas con los demás dioses...⁶⁸;...Zeus longitudinalmente tomaba asiento en el áureo trono...⁶⁹; ...Artemis... la del trono de oro...⁷⁰.

También el poeta beocio Píndaro, en el siglo V a.C, menciona en sus *Epinicios* ciertos asientos de oro: *Y los dioses yantaron a la mesa entrambos, y ellos vieron a los hijos de Crono, reyes soberanos en sillas de oro...*⁷¹. Por su parte Aristófanes, en el mismo siglo, cita en *Las Aves* otro mueble de oro: *...musa del áureo trono...*⁷². Por último Pausanias en su *Descripción de Grecia*, al hablar de la Acrópolis, se refiere asimismo a

⁶⁴ Aunque se conservan ejemplares realizados en piedra, mármol y bronce a través de los cuales se conocen sus características formales y su evolución.

⁶⁵ De Grecia se conservan ciertas patas de madera de mesas y taburetes, así como algunos fragmentos de lechos y asientos de época helenística y romana. Por su parte, de Roma subsisten muebles carbonizados procedentes de Pompeya y Herculano.

⁶⁶ Homero, 2004, L. I, p. 78.

⁶⁷ Aquí Homero se está refiriendo a Atenea y a Hera.

⁶⁸ Homero, 2004, L. VII, p. 365.

⁶⁹ Homero, 2004, L. VII, p. 442.

⁷⁰ Homero, 2004, L. X, p. 905.

⁷¹ Píndaro, *Odas y fragmentos: olímpicas, píticas, nemeas, ístmicas, fragmentos*, 1995, p. 159.

⁷² Aristófanes, 2005, p. 221.

un trono de oro: ...*Los griegos dicen también esto, que Hera arrojó a Hefesto cuando nació, y él, que le guardaba rencor, le envió como regalo un trono de oro...*⁷³.

A través de las anteriores descripciones no resulta posible determinar si en realidad existió este tipo de producción de mobiliario o si, por el contrario, estamos ante una ficción literaria destinada a ensalzar a los dioses y héroes que hacen uso de estos objetos. Además la mayor parte de las veces se trata de tronos, asientos honoríficos por excelencia, a los que el preciado metal oro carga aún más de valor.

Citaremos a continuación distintas fuentes clásicas en las que se alude al mobiliario realizado con oro de época arcaica y clásica para intentar establecer la técnica con la que fueron realizados. Así, en la *Historia de Grecia* de Herodoto encontramos una mención a ciertas camas: ...*Creso procuró propiciarse al dios de Delfos con espléndidos sacrificios...y además levantó una enorme pira compuesta de lechos repujados en oro y plata...*⁷⁴. Estos muebles no debían ser macizos sino chapeados con láminas de oro y plata, ya que la técnica del repujado no se aplica en el metal macizo sino sobre láminas de metal. En esta misma obra, al hablar el autor del contraste existente entre el lujo persa y la austeridad espartana, cita mesas y divanes realizados con dichos metales: ...*al huir de Grecia Jerjes le dejó sus enseres a Mardonio... Pausanias, al contemplar divanes de oro y de plata primorosamente tapizados, mesas de esos mismos metales...*⁷⁵. Este texto parece indicar que estos muebles persas podían ser de metal macizo y que causaron asombro por su suntuosidad entre los griegos⁷⁶.

Por este motivo podemos suponer que en la Grecia del siglo VI a.C. no se realizaban objetos de mobiliario de estas características. Podría avalar esta hipótesis el hecho de que para la construcción de muebles de oro macizo se requiere de la fundición y colado del metal en moldes ya que éste, como los demás metales, no se puede modelar directamente como sucede con otros materiales, como por ejemplo la piedra o la madera. Dicho método de elaboración de los metales no se da en Grecia para la realización de obras de grandes dimensiones hasta finales del siglo IV a.C. De hecho, la escultura en metal griega hasta esa fecha, consiste principalmente en un soporte de madera que se reviste de láminas de metal martilleado en frío. Un método antiguo que perdura, entre otros motivos, por el alto coste que implica el sistema de fundición al desperdiciarse mucho metal. Por lo tanto, podríamos aventurar que hasta época helenística en los muebles, al igual que en la escultura, excepto en objetos pequeños, la mayor parte de las veces se emplearían láminas que se acoplaban sobre el armazón de madera de estos objetos. Pausanias, al describir el templo de Hera en Olimpia, cita un mueble de oro que podría responder a dichas características: *Allí hay también otras ofrendas... una mesa en la que se exponen coronas para los vencedores... la mesa está hecha de marfil y oro, y es obra de Colotes...*⁷⁷. Por el artífice de esta obra podemos aventurar que se trataba de un armazón de madera revestido con placas de oro y marfil

⁷³ Pausanias, 1994, L. I, p. 134.

⁷⁴ Herodoto, 1992, L. I, p. 123.

⁷⁵ Herodoto, 1989, L. IX, p. 388.

⁷⁶ Algunas fuentes clásicas mencionan la existencia de muebles persas realizados en todo o en parte con metal macizo. Así, Jenofonte cita el trono de oro y plata de Ciro (*Helénicas*, 1994, L. I, p. 46); Ateneo de Náucratis, hablando de los banquetes persas, dice que el rey se reclinaba en un lecho de patas de oro (L. IV, 1998, p. 199). Este autor también menciona que el rey Artajerjes II regala a Timágoras un lecho con patas de plata y a Antálciadas el laconio otro de las mismas características así como un trono de plata (L. II, 1998, pp. 200, 201).

⁷⁷ Pausanias, 1994, L. V, p. 264.

ya que este escultor⁷⁸ realizó con este sistema varias estatuas⁷⁹ y colaboró con Fidias en la ejecución del Zeus también de marfil y oro de Olimpia. Así mismo en la *Odisea* encontramos una referencia a una cama probablemente revestida con metales preciosos que construye Odiseo: *...fui haciendo y pulimentando la cama hasta terminarla, la adorné con oro, plata y marfil...*⁸⁰. Estas últimas descripciones parecen corroborar la hipótesis antes señalada de que, como norma general, los muebles realizados con oro eran chapeados y no macizos.

Autores más recientes se expresan en el mismo sentido. Así Ritcher afirma que *los griegos, al menos en los días tempranos, nunca cayeron en el lujo de emplear oro o plata maciza en los armazones de las camas...*⁸¹. Por lo que respecta a otro tipo de muebles, como las mesas, sostiene: *las de oro y plata no se usaron hasta época helenística*⁸². También Giner de los Ríos parece corroborar este argumento al decir:

*En la época de Homero, o al menos en la que él describe, se hacían ciertos muebles de bronce, hasta que fueron introduciéndose materiales más ricos como el oro y la plata... muchas veces se construían formando un armazón, generalmente de olivo, y forrándolo luego con chapas de metales preciosos...*⁸³.

Por último, Feduchi al describir el mobiliario griego señala: *Los armazones de madera se recubrían con chapas de metales preciosos*⁸⁴.

Por lo que respecta a la época helenística, las referencias más abundantes a muebles de oro, entre los que se encuentran tronos, mesas y credencias, las proporciona Ateneo de Náucratis en su obra *El Banquete de los eruditos*. Hablando del desfile organizado por Filadelfo⁸⁵ dice: *...A continuación venía un cortejo en honor de Zeus y otros muchísimos dioses... Desfilaban también numerosos tronos contruidos de marfil y oro*⁸⁶. Estos tronos quizá estuvieran realizados con placas de oro y de marfil cubriendo el armazón de madera al modo de las ya citadas estatuas crisoelefantinas. Más adelante Ateneo menciona otros muebles de oro:

*...Llevaban también en procesión... diversas mesas, cinco credencias para vajilla de oro, una cornucopia de oro macizo de treinta codos. Estos objetos de oro eran exclusivamente de los que se portaban en el cortejo de Dionisio...*⁸⁷.

Como vemos, este autor solamente define como de oro macizo un objeto de todos los que enumera en esta parte del texto, lo que quizá por eliminación podría significar que las mesas y credencias iban chapeadas con dicho metal o incluso doradas con pan de oro. Además, al describir el pabellón de Ptolomeo Filadelfo señala:

⁷⁸ Activo en la segunda mitad del siglo V a.C. Plinio habla de este escultor en su obra *Naturalis Historia*, 1962, L. XXXIV, p. 137.

⁷⁹ Estatuas denominadas crisoelefantinas como la Atenea Parthenos de Atenas.

⁸⁰ Homero, 2002, L. XXII, p. 435.

⁸¹ Ritcher, G. M. A., *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*, 1966, p. 53.

⁸² Ritcher, G. M. A., 1966, p. 65.

⁸³ Giner de los Ríos, F., *Estudios sobre artes industriales*, 1926, p. 36.

⁸⁴ Feduchi, L., *Historia del mueble*, 1986, p. 14.

⁸⁵ Ptolomeo Filadelfo (284-246 a.C.). El rey más rico y poderoso de toda la dinastía Ptolemaica que funda su padre Ptololmeo Soter en el año 305 a.C.

⁸⁶ Ateneo de Náucratis, 1998, L. V, p. 324.

⁸⁷ Ateneo de Náucratis, 1998, L. V, p. 325.

*Entre las grutas quedaban unos huecos, en los que estaban colocados unos trípodes délficos de oro con basamentos... En los dos laterales había cien lechos de oro con patas en forma de esfinge...*⁸⁸.

De estas últimas referencias no es posible establecer si los muebles eran de metal macizo o chapeado. Podemos plantearnos aquí, que al tratarse de muebles excesivamente numerosos, era poco probable que todos ellos fueran de oro macizo. Por lo tanto, quizá en algunos casos al definirlos Ateneo de Náucratis como de oro se estaría refiriendo a su aspecto externo, es decir al que ofrece un revestimiento a base de pan de oro que produce el efecto de oro macizo. Autores posteriores como Ritcher⁸⁹ afirman que los lechos de oro macizo sólo se empleaban en ocasiones especiales.

En relación con el plateado, tampoco hemos encontrado en las fuentes menciones a mobiliario revestido con pan de plata, aunque si aparecen citados muebles de plata. Este es el caso de la *Odisea* donde leemos:

*... Aderezaban el palacio cuatro siervas... Ocupábase una en cubrir los sillones con hermosos tapetes de púrpura, dejando a los pies un lienzo; colocaba otra argénteas mesas delante de los asientos, poniendo encima canastillos de oro...*⁹⁰.

También en esta misma obra se recoge la siguiente referencia:

*... Salió de su cuarto la discreta Penélope... y colocaronse junto al hogar el torneado sillón, con adornos de marfil y plata, en que se sentaba, el cual había sido fabricado antiguamente por el artífice Icmalio...*⁹¹.

Según Giner de los Ríos este asiento *debía ser un armazón de madera forrado y adornado con chapas de aquellos materiales preciosos...*⁹². Por su parte en la *Ilíada* existe una mención a un contenedor de plata del que hace uso Hefesto: *...y todas las herramientas con las que trabajaba, juntas las recogió en un cofre de plata...*⁹³.

Además, distintas partidas de las listas de tesoros del Partenón⁹⁴ recogen doce pies de lecho revestidos de plata⁹⁵.

Por último, Ateneo de Náucratis, también en el *Banquete de los eruditos* ya citado, menciona muebles realizados parcialmente en plata, como es el caso de ciertos lechos: *Este muchacho permanecía recostado con exagerado lujo sobre un lecho con patas de plata...*⁹⁶. Asimismo este autor, al describir la pompa de Ptolomeo II, enumera aparadores y credencias de plata ricamente ornamentados:

Después se portaba dos aparadores de plata, de diez y ocho pies de largo y nueve pies de alto, éstos se remataban con ornamentos en la parte superior, y a los lados y en las patas había

⁸⁸ Ateneo de Náucratis, 1998, L. V, p. 314.

⁸⁹ Ritcher, G.M.A., 1966, p. 53.

⁹⁰ Homero, 2002, VII, p. 219.

⁹¹ Homero, 2002, XIX, p. 371.

⁹² Giner de los Ríos, F., 1926, p. 44.

⁹³ Homero, 2004, XVIII, p. 807.

⁹⁴ Listas o inventarios de gastos inscritos en piedra y situados en espacios públicos como la Acrópolis de Atenas del siglo V.

⁹⁵ IG, I², n° 276, línea 16; n° 277, línea 32; n° 279, línea 66.

⁹⁶ Ateneo de Náucratis, 2006, L. VI, pp. 105-106.

*figuras talladas*⁹⁷... A continuación eran portadas dos credencias de plata de doce codos de largo y seis codos de altura. En la parte superior llevaban unas acroteras y todo alrededor, en las panzas y en las patas, gran cantidad de figuras...⁹⁸.

De estas descripciones no podemos establecer si estos muebles estaban chapeados con plata o iban plateados con láminas de dicho metal. Pero quizá podríamos desechar que fueran de plata maciza al no mencionarlo este autor, tal y como vemos que hace en la siguiente descripción donde emplea los términos “plata maciza” y “todo de plata”:

*...una mesa de plata maciza de doce codos de largo, y otras treinta de seis codos. Junto a ellas, cuatro trípodes, uno de los cuales tenía un perímetro de dieciséis codos y era todo de plata... Tras ellos traían unos trípodes délficos de plata, en número de ochenta, más pequeños que los mencionados...*⁹⁹.

Como vemos, las fuentes recogidas hasta aquí no aportan datos suficientes para poder determinar de forma concluyente, que en Grecia se realizaron muebles dorados o plateados. Sin embargo, la mayor parte de los autores más recientes consultados coinciden en afirmar que ciertos muebles presentaban tales recubrimientos. Así por ejemplo, Ritcher afirma: *...en los tiempos de Alejandro existen referencias a klines*¹⁰⁰ *dorados y plateados*¹⁰¹. Por su parte, Giner de los Ríos señala en relación con los muebles lujosos: *...la regla general era que los adornos en relieve, v.gr., las hojas, las flores, garras, cabezas y aun figuras enteras de animal, estuvieran además pintados de color o dorados*¹⁰².

En cuanto a la técnica de ejecución del dorado, no hemos encontrado en las fuentes clásicas consultadas mención alguna a la misma, e igual sucede con el plateado. No obstante, es preciso tener en consideración que el término *leucophorum* que más tarde emplea Plinio para designar este procedimiento, es griego. Este dato necesariamente lleva a pensar que el mismo se dio en Grecia en mayor o menor medida, aunque tampoco este razonamiento aclara si se aplicó en el mobiliario. Otra cuestión, que unida a la reflexión anterior podría ser determinante al respecto, es el hecho de que la técnica del dorado se conocía y aplicaba en los muebles en Egipto desde antiguo¹⁰³ y por tanto podría haberse transmitido a la civilización griega. En este sentido, Baker¹⁰⁴, hablando del trabajo de la madera, afirma que sin duda los métodos usados por los antiguos egipcios continuaron con pocos cambios en la antigua Grecia.

3. ROMA

Por lo que atañe a Roma, en los textos latinos existen referencias aisladas, algunas de las cuales podrían indicar la existencia de muebles dorados. Así, Suetonio en su obra *Vida de los doce Césares*, menciona una cama dorada utilizada por César quien: *...tras dejarse conducir por los servidores a la alcoba real, se había acostado en un lecho*

⁹⁷ Ateneo de Náucratis, 2006, L. VI, p. 199.

⁹⁸ Ateneo de Náucratis, 1998, L. V, p. 318.

⁹⁹ Ateneo de Náucratis, 1998, L. V, p. 319.

¹⁰⁰ Especie de lecho en el que no sólo se dormía sino que también se utilizaba para comer recostado.

¹⁰¹ Ritcher, G.M.A., 1966, p. 53.

¹⁰² Giner de los Ríos, F., 1926, p. 49.

¹⁰³ Al menos desde la dinastía XVIII. Ver capítulo I de este estudio.

¹⁰⁴ Baker Hollis, S., 1966, p. 283.

*dorado con colcha de púrpura...*¹⁰⁵. De esta frase no se puede concluir que fuera un mueble dorado con pan de oro, ya que también podría tratarse de un objeto revestido con láminas de metal más gruesas. Además, en esta obra se alude a otro mueble realizado con oro: *...permió también que se le otorgaran por decreto otras distinciones que sobrepasan incluso la condición humana: un trono de oro...*¹⁰⁶. De estas palabras podríamos inferir que el trono era de oro macizo al tratarse de un objeto excepcional fuera del alcance de los mortales.

Así mismo Cicerón en sus *Filípicas* cita una silla dorada: *...Sedebat in rostris conlega tuus amictus toga purpurea in sella aurea coronatus...*¹⁰⁷. En este caso también podría tratarse, como señala Ritcher¹⁰⁸, de un mueble realizado con oro macizo al ser un asiento honorífico que ocupa César con sus atributos de emperador.

Por lo que respecta a Plinio, sólo hace una sucinta mención a los muebles dorados, en concreto a unos lechos realizados en estilo púnico por encargo de un caballero romano: *Carvilius Pollio... Punicana; eadem et aureos fecit*¹⁰⁹. Parece ser que estos muebles eran por lo general de madera y de pequeñas dimensiones¹¹⁰. De esta frase no queda clara la forma en que iba aplicado el oro, es decir, si presentaban algunas aplicaciones de oro, iban chapeados parcialmente con una lámina de metal macizo o bien estaban dorados con pan de oro sobre el soporte de madera. Esta última opción quizá se corresponde mejor con la definición que de estos muebles proporciona San Isidoro de Sevilla: *Los punicaní son lechos pequeños y humildes, originarios de Cartago, a lo que deben su nombre*¹¹¹, ya que la técnica del dorado es menos costosa al no emplearse placas de metal macizo.

No obstante, en Plinio aparecen referencias a otros objetos dorados con soporte de madera de diferente tipología como son los artesonados: *Laquearia, quae nunc et in priuatis domibus auro teguntur, post Carthaginem euersam primo in Capitolio inaurata sunt censura L. Mummi*¹¹². Como vemos, este autor nos informa de que en el siglo I d.C., época en la que escribe, estaba tan extendida la práctica de dorar los artesonados que incluso se hacía así en las casas particulares. También señala que los primeros artesonados que se doraron fueron los del Capitolio, bajo la censura de Lucius Mummius (s. I a.C.). Plinio cita además un techo de madera dorada cuando describe el magnífico teatro que el edil romano Scaurus se construyó con la intención de hacerlo durar eternamente. De este teatro el autor dice textualmente:

*...In aedilitate hic sua fecit opus maximum omnium quae umquam fuere humana manu facta, non temporaria mora, verum etiam aeternitatis destinatione. Theatrum hoc fit... Ima pars scaenae e marmore fuit, media e vitro, inaudito etiam postea genere luxuriae, summa e tabulis inauratis...*¹¹³.

¹⁰⁵ Suetonio, 1992, vol. II, L. I, p. 49.

¹⁰⁶ Suetonio, 1992, vol. II, L. I, p. 151.

¹⁰⁷ Cicerón, 1969, II, XXXIV, p. 148.

¹⁰⁸ Ritcher, G.M.A., 1966, p. 126.

¹⁰⁹ Plinio, 1962, L XXXIII, p.106.

¹¹⁰ El traductor de la obra hace dicha afirmación en nota p. 224.

¹¹¹ San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, 1982, L. XX, p. 516.

¹¹² Plinio, *Naturalis Historia, libri triginta septem* (s. I d.C.). Ed. cons. J. André, *Pline l'ancien: Histoire Naturelle*, 1962, L. XXXIII, p. 70.

¹¹³ Plinio, 1962, L. XXXVI, p. 89.

Se pueden mencionar también otros autores como Marcial, de cuyas palabras quizá podríamos inferir que nos habla de un mueble dorado: *...por la uña de un taimado criado fue despegada una hojuela que creo que procede de una pata de tu cama...*¹¹⁴. De esta frase no queda claro si se trata de una cama revestida de metal macizo o de una lámina de pan de oro aplicada mediante la técnica del dorado. Para aclarar este extremo es preciso leer con detenimiento el texto en el que se inscribe dicha frase y que transcribimos a continuación: *De tu corona de pretor, Paulo, me envías una hoja y pretendes que ésta reciba el nombre de plato*. El hecho de que la corona de pretor fuera de oro¹¹⁵ constituye un dato clave que permite inferir que en todo el poema se está haciendo alusión a dicho metal. *Hace poco tu tramoya había sido completamente revestida con una membrana así la que disolvió el desvaído reguero de rojo azafrán*¹¹⁶. De estos versos deducimos que podría tratarse de un revestimiento dorado con pan de oro, ya que el agua de azafrán no puede disolver una lámina de metal macizo, aunque si una lámina mucho más fina, como es el pan de oro. A continuación vienen los versos que motivan el análisis de todo el poema con el objetivo de dilucidar si con el término “hojuela” Marcial se refiere a una lámina de metal macizo o al pan de oro:

*¿O, más bien, por la uña de un taimado criado fue despegada
una hojuela, que creo que procede de una pata de tu cama?
Puede ella sentir a lo lejos el vuelo de un mosquito
y ser trasportada por el ala de una minúscula mariposa;
revolotea suspendida en el humo de un pequeño candil
y se rompe si la salpica el vino incluso al ser vertido con cuidado*¹¹⁷.

De aquí interpretamos que Marcial se refiere más bien a una lámina de pan de oro ya que dichas características le son propias: es sumamente fina, el más mínimo soplo de aire la hace volar y se deshace en contacto con cualquier líquido. En los siguientes versos el autor continúa refiriéndose a una materia ligerísima que no puede asociarse al metal macizo:

*Con un tegumento así se recubre el dátíl de las calendas de Jano
que el cliente miserable ofrece junto con unos mezquinos céntimos.
Menos livianas crecen las colocasias de sutil fibra,
más grávidos se agostan los lirios bajo el sol excesivo;
ni la errática araña deambula por una tela tan tenue,
ni el gusano de seda que pende en el aire teje un producto tan etéreo*¹¹⁸.

En definitiva, después de analizar todo este poema, nos inclinamos a pensar que Marcial se está refiriendo a un lecho dorado con pan de oro.

Siguiendo con la misma obra encontramos otra referencia a un mueble realizado con oro: *...y láminas de oro tintinean en mi lecho*¹¹⁹. De esta frase deducimos sin embargo que se puede estar haciendo alusión aquí a un mueble revestido de chapa de oro o con aplicaciones de este metal, siempre y cuando no esté hablando en sentido figurado.

¹¹⁴ Marcial, *Epigramas*, 1997, vol. II, L. VIII, p. 71.

¹¹⁵ Tal y como señala J. Fernández Valverde, autor de las notas y traducción de esta parte de la obra, Marcial, vol. II, L. IX, 1997, p. 70.

¹¹⁶ Las gradas y el escenario del teatro se rociaban con agua mezclada con azafrán por su refrescante olor. *Ibíd.* nota anterior.

¹¹⁷ Marcial, 1997, vol. II, L. IX, p. 71.

¹¹⁸ *Ibíd.* nota anterior.

¹¹⁹ Marcial, 1997, vol. II, L. IX, p. 114.

Por último ya en el siglo II d.C., Clemente de Alejandría, en su obra *El Pedagogo*, al criticar el lujo excesivo de los muebles realizados con materiales preciosos, cita entre ellos las camas con pies de oro: *...Más aún, los lechos con pies de oro delatan una gran ostentación, y para las cunas el marfil de un cuerpo separado de su alma no es propicio para hombres santos, por ser estúpido artilugio de reposo...*¹²⁰.

De toda la información obtenida de las fuentes latinas consultadas se extrae, como dice Ritcher¹²¹, que los ejemplares de mobiliario más suntuosos en Roma podían ir revestidos de placas de oro y en casos excepcionales ser de metal macizo. No obstante, de estas fuentes no puede establecerse hasta que punto se realizaron muebles dorados con pan de oro y cuales fueron sus características. El hecho de que no aparezca claramente mencionado en los textos puede deberse a que solamente aquellos muebles realizados con los materiales más preciados, como es el caso del oro macizo, serían dignos de ello. Pero también podría suceder que, cuando se refieren a muebles de oro, en ciertos casos se esté aludiendo a su apariencia exterior, lo que se consigue mediante la técnica del dorado. Otro dato a considerar es que en los textos resulta difícil distinguir entre muebles de oro y dorados por la terminología empleada. Además, es preciso tener en cuenta que la mayor parte de ellos no constituyen tratados de técnica, sino que son obras literarias en las que no se detallan aspectos tecnológicos.

Por lo que respecta a la literatura posterior, Ritcher¹²² afirma hablando de los lechos que podían ser plateados y dorados, así como estar realizados enteramente en oro macizo o ir chapeados con este metal. Por su lado, Timón Tiemblo¹²³ menciona la presencia de restos de oro en los marcos de las pinturas del Fayum (siglos II-III d.C.). Se trata de un dato especialmente relevante ya que testimonia la aplicación del dorado en las superficies de madera, lo que podría haberse hecho extensible a los muebles construidos con este material.

En relación con el plateado, la literatura latina tampoco aporta información clara al mencionar los muebles realizados con plata, por resulta complicado determinar en muchos casos si se trata de un objeto realizado en plata maciza, chapeado con este metal o plateado, cuestiones que pueden inferirse a veces del contexto en el que aparece la cita.

Plinio cita lechos realizados con plata de los que dice: *...lectos uero iam pridem mulierum totos operiri argento, quaedam et triclinia*¹²⁴. Por esta frase entendemos que este tipo de muebles no eran un invento reciente en la Roma del siglo I d.C., ya que desde hacía tiempo iban totalmente chapeados con plata al igual que ciertos triclinios¹²⁵. Este autor nos sigue informando de que los lechos decorados con plata se realizaron por primera vez en Roma a instancias de Carvilius Pollio: *Quipus argentum addidisse primus traditur Caruilius Pollio eques Romanus, non ut operiret aut Deliaca specie faceret, sed Punicana...*¹²⁶. De aquí podríamos interpretar que en un primer momento estas camas no iban chapeadas por completo en plata, ni eran de plata maciza. Esto

¹²⁰ Clemente de Alejandría, 1988, L. II, 77, p. 216.

¹²¹ Ritcher, G. M. A., 1966, p. 126.

¹²² Ritcher, G. M. A., 1966, p. 106.

¹²³ Timón Tiemblo, M. P., *El Marco en España*, 2000, p. 145.

¹²⁴ Plinio, 1962, L. XXXIII, p. 106.

¹²⁵ Los triclinios eran tres lechos o *klinés* dispuestos en torno a una mesa que se utilizaban para comer tumbados en los banquetes.

¹²⁶ Plinio, 1962, L. XXXIII, p. 106.

último se deduce del hecho de que las camas en estilo de Delos eran de bronce fundido al tomar su nombre del preciado bronce de Delos¹²⁷. Por lo tanto, al afirmar este autor que se hicieron al modo cartaginés¹²⁸, podemos aventurar que se trataba de camas cuyo armazón de madera iba decorado con aplicaciones de plata, o bien ir revestido con pan de plata mediante la técnica del plateado. Plinio dice también que poco tiempo después se hicieron a imitación de los de Delos:... *nec multo post argentei Heliacos imitati sunt...*¹²⁹ es decir en plata maciza. El autor acaba diciendo que estas novedades eran anteriores a la guerra de Sulla (83-82 a.C.): *Quae omnia expiauit bellum ciuile Sullanum...*¹³⁰. Siguiendo con los lechos, Suetonio menciona también los realizados con plata: *En Roma, durante un banquete público, en vista de que un esclavo había sustraído una lámina de plata de unos lechos...*¹³¹. De esta frase podemos deducir que se está refiriendo a lechos chapeados con láminas de plata ya que resulta imposible quitar una hoja de pan de plata de una superficie plateada, pues al intentarlo ésta se deshace por estar adherida al soporte y ser muy fina. También Clemente de Alejandría menciona muebles realizados con plata en su crítica a los objetos lujosos:

*Los lechos de plata, las fuentes, las salseras, las poncheras, los platos y demás enseres de oro y de plata, que sirven tanto para comer, como para otros usos que me avergüenza decir; los trípodes artísticamente labrados...en ébano y marfil; los lechos con pies de plata y con incrustaciones de marfil; los pies de los lechos tachonados con clavos de oro y adornados con caparazones de tortuga...*¹³².

De estas citas resulta evidente que la utilización de la plata fue habitual en el mobiliario romano, lo que vendría dado por la abundancia de la misma en Roma como dice Pistoï escribiendo sobre los metales:

*Las conquistas de Oriente y la posesión de las minas españolas habían permitido a los romanos un auténtico despilfarro del precioso metal-forjaron en plata...patas macizas de mesas, de camas e incluso fabricaron mesas de plata maciza y camas con incrustaciones*¹³³.

Por su parte Ritcher¹³⁴ afirma que los lechos podían ir chapeados con plata e incluso aquellos más lujosos podían realizarse enteramente con este metal.

En cuanto a los muebles plateados con pan de plata, aunque no aparecen expresamente mencionados en los textos, es probable que también se efectuaran con esta técnica los ejemplares menos lujosos, como podría ser el caso de las camas realizadas en estilo cartaginés antes señaladas. Además Ritcher¹³⁵ sostiene que en Roma existían lechos plateados.

Con respecto a la técnica de ejecución del dorado, sólo en la obra de Plinio aparecen menciones a la misma, con el término griego *leucophorum*. Este autor establece una diferencia clara entre el dorado sobre las superficies de madera y otras realizadas con

¹²⁷ Ritcher, G. M. A., 1966, p. 58.

¹²⁸ Según Ritcher estos muebles eran de madera. Ibídem nota anterior.

¹²⁹ Plinio, 1962, L. XXXIII, p. 106.

¹³⁰ Ibídem nota anterior.

¹³¹ Suetonio, *Vida de los doce Césares*, 1992, vol. II, L. IV, p. 43.

¹³² Clemente de Alejandría, 1988, L. II, 35, 3, p. 175.

¹³³ Pistoï, M. L., "Los metales", *Las Técnicas Artísticas*, 1985, p. 169.

¹³⁴ Ritcher, G. M. A., 1966, p. 106.

¹³⁵ Ibídem nota anterior.

diferentes materiales como el mármol¹³⁶: *Marmor et iis, quae candefieri non possunt, oui candido in linitur, ligno glutini ratione composita; leucophorum uocant*¹³⁷. Vemos que para fijar el oro sobre el mármol se empleaba clara de huevo como mordiente, mientras que para hacerlo en la madera se utilizaba la cola. Esta referencia indica que se trataba de una técnica de dorado al agua aunque no se aclara el tipo de cola del que se trataba. Quizá el autor esté aludiendo a esta sustancia en sentido genérico, en cuyo caso podría utilizarse aquella que se fabricaba con las orejas y partes genitales del toro, de la que el mismo especifica que la de Rodas era la más pura y que empleaban los pintores: *Praestantissimum fit ex auribus taurorum et genitalibus... Rhodiaceum fidelissimum, eoque pictores... utuntur*¹³⁸. Es probable que dichos artífices utilizaran esta cola para la realización de pinturas al temple y quizá también en los dorados, tal y como se hizo en épocas posteriores. También nos informa Plinio de que esta cola se adulteraba con otras pieles desecadas o con suelas de zapatos¹³⁹.

Otros autores clásicos como Dioscórides se refieren a la cola diciendo: *La excellentissima cola, llamada de algunos cola de leño, o de toro es la que de cueros de toros se hace en Rhodas: la qual es blanca y translucida. Tienese por no tan buena la negra*¹⁴⁰. Como vemos, esta descripción coincide en gran medida con la de Plinio.

No obstante, al no especificar Plinio de que tipo de cola se trataba, también podría haberse empleado la de pescado llamada *ichicolla* que según este autor fue inventada por Dédalo junto con otros materiales propios de la carpintería: *Fabricam materiariam Daedalus et in ea serram, asciam... glutinum, ichticollam*¹⁴¹. Dioscórides alude también a este adhesivo: *La cola de pescado es el vientre de un pez del linaje de las vallas. Tienese por mejor la blanca, de la region de Punto, algun tanto aspera, empero no sarnosa, y la que se derrite muy presto*¹⁴².

Plinio también se refiere a la que denomina “cola vulgar” que consistía en una mezcla de harina disuelta en agua a la que se añadían algunas gotas de vinagre: *Glutinum volgare e pollinis flore temperatur fevente aqua, minimo aceti aspersu; nam fabrilis cummisque fragilia sunt*¹⁴³. Por la naturaleza de este adhesivo resulta poco probable que fuera utilizado en el procedimiento del dorado sobre madera.

Posteriormente este autor concreta más sobre el dorado de la madera y proporciona una receta para la realización de la mezcla que servía como mordiente del oro: *Sinopidis Ponticae selibrae silis lucidi libris X et Melini Graecensis II mixtis tritisque una per dies duodenos leucophorum fit. Hoc est glutinum auri, cum inducitur ligno*¹⁴⁴. Este mordiente se confeccionaba a base de tierras minerales de distintos tonos, que se trituraban y debían aglutinarse con cola si tenemos en cuenta la anterior referencia del autor al dorado de la madera¹⁴⁵. Plinio describe dichas tierras con más detenimiento en

¹³⁶ Las obras que no pueden calentarse al fuego no pueden ir doradas al mercurio, sistema que se aplica a los metales.

¹³⁷ Plinio, 1962, L. XXXIII, p. 73.

¹³⁸ Plinio, 1962, L. XXVIII, p. 104.

¹³⁹ Ibídem nota anterior.

¹⁴⁰ Dioscórides, P. A., 1983, L. III, cap. XCV, p. 330.

¹⁴¹ Plinio, 1962, L. VII, p. 115.

¹⁴² Dioscórides, P. A., 1983, L. III, cap. XCVI, p. 330.

¹⁴³ Plinio, 1962, L. XIII, p. 44.

¹⁴⁴ Plinio, 1962, L. XXXV, pp. 51, 52.

¹⁴⁵ Plinio, 1962, L. XXXIII, p. 73.

otras partes de su obra. En primer lugar la *Sinopidis Ponticae* que debe su nombre a la ciudad de Sinopia, fundada por los griegos en el Ponto, lugar de exportación de este material: *Sinopsis inenta primun in Ponto est; inde nomen a Sinope urbe*¹⁴⁶. También Plinio nos informa de que existían tres tipos distintos: *Species Sinopidis tres: rubra et minus rubens atque inter has media. Pretium optimae X II, usus ad penicillum aut si lignum colorare libeat...*¹⁴⁷. Por su parte Dioscórides la denomina *Rubrica Sinopica* de la que dice: *Cauase de ciertas cuevas en Capadocia: y despues de limpia la trahen á la ciudad de Sinope, a do se vende, y de do tomo el sobrenombre*¹⁴⁸. Esta sustancia es un tipo de arcilla de tono ocre rojizo cuyo componente principal es la hematita u óxido férrico y que se ha asociado por diferentes autores con el bol arménico vulgar. Entre ellos en el siglo XVI el doctor Laguna quien afirma que la

*Rubrica Sinopica de Dioscorides no es otra cosa sino el vulgar y vil Bol armenico... muy diverfo del Oriental... (según Plinio) se hallan tres differentias: conviene a saver, una roxa, otra blanquecina y la tercera mediana, la qual variedad de colores, se conoce en el vulgar Bolarmenico. Nace aqueste de las mineras del hierro*¹⁴⁹.

En la Antigüedad clásica existían distintos tipos de bol. Así Plinio afirma que algunos habían creído reconocer en la *sinopsis* una especie de *rubrica*¹⁵⁰ de segunda calidad, siendo la más preciada la de Lemnia:

*Rubricae Genus in ea uoluere intellegi quidam secundae auctoritatis, palmam enim Lemniae dabant. Minio proxima haec est, multum antiquis celebrata cum insula in qua nascitur. Nec nisi signata uenundabatur, unde et sphragidem appellauere. Hac minium sublinunt adulterantque...*¹⁵¹.

Dioscórides también describe esta tierra:

*La tierra llamada Lemnia, suele venir de Lemno, isla de muchas Lagunas: a do se engendra en cierta cueva muy cavernosa: de la qual la cogen los vecinos de aquellas partes, y despues de limpia, y mezclada con sangre cabruna, la forman en ciertas pastillas, y la marcan con vn sello que en si tienen una cabra...*¹⁵².

Por lo que atañe al *sil*, se trataba de un color a base de hidróxido de hierro de tono ocre amarillento¹⁵³. Plinio distingue tres tipos diversos: *...sil proprie limus est. Optimum ex eo quod Atticum vocatur... proximum marmorisum... tertium genios est pressum quod alii Scyricum vocant...*¹⁵⁴.

El último componente de la mezcla es el *melinum*, sustancia que Plinio cita como el mejor de los colores blancos empleados por los pintores y que tomaba su nombre de la Isla de Melos, lugar donde se producía: *Melinum candidum et ipsum est, optimum in*

¹⁴⁶ Plinio, 1962, L. XXXV, p. 50.

¹⁴⁷ Ibídem nota anterior.

¹⁴⁸ Dioscórides, P.A., 1983, L. V, cap. LXX, p. 542.

¹⁴⁹ Ibídem nota anterior.

¹⁵⁰ La *rubrica* era el nombre genérico empleado para definir la tierra roja. Plinio, 1962, L. XXXV, p. 152.

Nota traductor,

¹⁵¹ Plinio, 1962, L. XXXV, pp. 50, 51.

¹⁵² Dioscórides, P. A., 1983, cap. LXXII, p. 543.

¹⁵³ Según el traductor de la obra. Plinio, 1962, L. XXXV, p. 154.

¹⁵⁴ Plinio, 1962, L. XXXIII, pp. 158, 159.

*Melo insula...*¹⁵⁵. De esta tierra añade Plinio que era uno de los cuatro colores con los que pintores como Apeles ejecutaban obras inmortales¹⁵⁶.

A través de la sucinta información que Plinio ofrece es posible determinar que este mordiente era de tono rojizo anaranjado y que, una vez extendido sobre la madera, permitía la fijación de la lámina o pan de oro y su posterior bruñido. Esto último siempre y cuando mediara aparejo de yeso, dato que sin embargo no menciona el autor. No obstante, sabemos que el bruñido del oro se llevaba a efecto en la época ya que Plinio menciona la herramienta que se empleaba para tal fin: *Est et lapis Samius in eadem insula ubi terram laudauimus, poliendo auro utilis*¹⁵⁷. Como vemos, se trataba de una piedra llamada “de Samos” por la isla de donde procedía. Sin embargo ignoramos si este era el único instrumento utilizado para bruñir el oro o también podía recurrirse a otros como las conchas¹⁵⁸ y dientes¹⁵⁹ que cita Plinio y que se usaban para pulir el papiro: *Scabritia levigatur dente conchae, sed cadducae letterae fiunt. Minus sorbet politura charta, magis splendet*¹⁶⁰.

Por lo que respecta al pan de oro, Plinio se refiere a él al hablar de las características del oro del que afirma que ningún otro cuerpo podía estirarse tanto ni reducirse en tantas partes: *...Nec aliud laxius dilatatur aut numerosius diuiditur, utpote cuius unciae in septingenas quinquagenas pluresque bratteas quaternum utroque digitorum spargantur*¹⁶¹. Como se extrae de esta cita, el oro se trabajaba para conseguir láminas de diferente grosor. Vemos también que de una onza de oro se obtenían 750 hojas de cuatro dedos de grosor por cada lado. Estas láminas recibían diferentes denominaciones: *Crassissimae ex iis Praenestinae uocantur, etiamnum retinente nomen Fortunae inaurato fidelissime ibi simulacro. Proxima brattea quaestoria appellatur. Hispania striges uocat auri paruolas massas*. Como vemos, las más gruesas se llamaban *brattea Praenestinae*¹⁶², mientras que las más finas recibían el nombre de *brattea quaestoria* y quizá se emplearan en la técnica que nos ocupa. No obstante, esta fuente no las relaciona con dicho proceso.

Otros autores clásicos como Lucrecio mencionan la extrema delgadez de la lámina de oro: *...muchas representaciones de las cosas andan errantes hacia todas partes en torno y de muchas maneras, delgadas, que se juntan sin dificultad unas con otras en las brisas cuando se tropiezan, como tela de araña o pan de oro...*¹⁶³.

¹⁵⁵ Plinio, 1962, L. XXXV, p. 52.

¹⁵⁶ Plinio, 1962, L. XXXV, p. 49.

¹⁵⁷ Plinio, 1962, L. XXXVI, p. 102.

¹⁵⁸ También Marcial menciona el uso de la concha marina para alisar el papiro. Marcial, 1977, vol. II, L. XIV, p. 410.

¹⁵⁹ Los colmillos de distintos animales se han utilizado tradicionalmente para bruñir el oro.

¹⁶⁰ Plinio, 1962, L. XIII, p. 44.

¹⁶¹ Plinio, 1962, L. XXXIII, pp. 71, 72.

¹⁶² Estas láminas toman su nombre de la ciudad de Preneste lugar donde se conservaba la estatua de la Fortuna que fue dorada con estas láminas. Plinio, 1962, L. XXXIII, p. 72.

¹⁶³ Lucrecio, *La Naturaleza*, 2003, L. IV, pp. 310, 311.

4. CONCLUSIONES AL CAPÍTULO

Como conclusión a todo lo expuesto en este apartado, podemos plantear algunas hipótesis con relación al dorado y plateado del mobiliario en la época que nos ocupa. Decimos hipótesis ya que no se conserva ningún mueble que pueda servir de testimonio de la aplicación de dichos revestimientos decorativos y tampoco hemos encontrado referencias claras en la literatura clásica a dicho asunto. Partiendo de esta premisa, consideramos que en lo que se refiere a Grecia pudiera ser que se doraran o platearan, en todo o en parte, ciertos muebles si tenemos en consideración la opinión de autores como Ritcher o Giner de los Ríos. Además, podría avalar esta información el hecho de que el sistema para dorar la madera se definía en Roma con el término griego *leucophorum*. Así mismo, el conocimiento de la técnica del dorado y plateado en Egipto y su frecuente aplicación en los muebles nos inclina a pensar que podría haberse transmitido a Grecia, como sucedió con otras técnicas decorativas y constructivas del mobiliario.

Por lo que respecta a Roma de las referencias que proporciona Plinio resulta evidente que la técnica del dorado se conocía y aplicó en determinadas superficies de madera, como las de los artesonados. Además en ciertas pinturas sobre tabla del Fayum existen restos de oro, como vemos en el retrato de una mujer (120-140 d.C) (Fig. D.3)¹⁶⁴. Estos datos nos llevan a plantear la posibilidad de que en Roma se doraran los muebles y quizá platearan también, como aparece ocasionalmente mencionado en la bibliografía.

En cuanto al procedimiento empleado para la ejecución de dichos revestimientos sobre las superficies de madera, éste se llevaba a cabo empleando materiales semejantes a los que siguen en uso en la actualidad en el dorado al agua, como el bol y la cola, cuya función es permitir la fijación de la lámina metálica a la superficie. No obstante, desconocemos muchos otros aspectos como la aplicación del aparejo de yeso y sus características, en el caso de que éste se diera. Además, ignoramos si la superficie metálica se bruñía, dato que tampoco aparece en las fuentes aunque existen referencias a una piedra denominada “de Samos”, de la que se dice que con ella se pulía el oro.

Por último, cabe mencionar que en las fuentes consultadas no hemos encontrado ninguna referencia al dorado con mordiente graso, el otro sistema empleado tradicionalmente para el dorado de distintos tipos de superficies, entre las que se encontraba la madera.

¹⁶⁴ Metropolitan Museum, inv. D.C.09.181.7.

CAPÍTULO III. EDAD MEDIA

CAPÍTULO III. EDAD MEDIA

1. INTRODUCCIÓN

De la primera Edad Media, el mobiliario en madera que se conserva es muy escaso, por lo que no puede servir como fuente de información para el estudio de la técnica del dorado aplicada en el mismo. Por otro lado, las representaciones pictóricas de muebles contenidos en códices y manuscritos, que constituyen una fuente de información importantísima para el conocimiento de los mismos desde un punto de vista formal y decorativo, tampoco permiten establecer conclusiones acerca de la técnica que nos ocupa. Esto se debe a que, al tratarse precisamente de pinturas, resulta difícil establecer la existencia de revestimientos dorados. Sin embargo, podemos deducir que la presencia de tonos amarillos o tintas de oro en los muebles constituyen intentos de representar superficies doradas en los mismos. Por lo tanto, es probable que en aquellos ejemplares de carácter áulico o ceremonial se utilizara el oro por su carga simbólica con el objetivo de ennoblecerlos. Asimismo, la presencia del dorado en otras obras con soporte de madera como pinturas¹⁶⁵, esculturas¹⁶⁶, frontales de altar¹⁶⁷ o techumbres¹⁶⁸ nos induce a pensar que esta técnica podría haberse aplicado también contemporáneamente al mobiliario.

No obstante, para poder establecer con certeza la existencia de revestimientos dorados y sus características es preciso esperar al siglo XIII, momento del que se conservan ya más ejemplares de mobiliario en madera. A partir de entonces y a lo largo de todo el periodo gótico, los muebles de los diferentes países europeos¹⁶⁹ testimonian el empleo de este recurso decorativo. Estos muebles han sido estudiados desde un punto de vista estilístico y aparecen recogidos en abundante bibliografía sobre historia del mueble. Sin embargo, no contamos con estudios sistemáticos sobre la técnica del dorado utilizada en estos objetos, a excepción de algunas menciones puntuales en la bibliografía y de análisis científicos aislados que reflejaremos en su momento. Por lo tanto, para intentar indagar en esta cuestión es necesario recurrir además a otras fuentes de información, como son aquellas escritas en época medieval, en especial los tratados de técnicas artísticas en los que aparecen menciones a la técnica del dorado aplicada sobre diferentes superficies. Así mismo, en otras fuentes literarias y documentales de época se encuentran referencias aisladas al respecto.

Por otro lado, la literatura posterior, en especial la que se refiere a las técnicas pictóricas medievales, contiene en algunos casos información acerca de la técnica del dorado. Por último, existen publicaciones recientes específicas sobre dicha técnica que dedican un

¹⁶⁵ Como serían los iconos bizantinos o la pintura sobre tabla románica donde el oro juega un importante papel.

¹⁶⁶ En este caso se pueden citar las Vírgenes entronizadas con cánón monolítico realizadas en madera con revestimientos dorados o corlados que se dan en Europa desde el siglo XI. González Martínez, E., 1997, pp. 24, 25.

¹⁶⁷ Los frontales de altar románicos catalanes y aragoneses que aparecen ornamentados con pintura al temple y panes metálicos corlados o dorados. Ibídem nota anterior. Timón Tiemblo, M. P, 2002, pp. 155, 157.

¹⁶⁸ Techumbres de madera prerrománicas o nazaries que probablemente en origen presentaban elementos dorados.

¹⁶⁹ En España existen zonas especializadas en el mobiliario pintado y dorado como son Cataluña y Levante.

espacio a la misma en época medieval. Sin embargo, en todas estas fuentes las referencias a la aplicación del dorado en el mobiliario son muy sucintas.

La metodología que hemos seguido para profundizar en el conocimiento y evolución del dorado aplicado en los muebles ha consistido en consultar las fuentes anteriormente señaladas, seleccionando de la amplia gama de menciones, descripciones, indicaciones y recetas que en ellas se contienen, aquellas que se refieren expresamente al mobiliario, así como las que aluden a otros objetos con soporte de madera, como pinturas, esculturas, etc. y que por extensión podrían haberse empleado en el mismo.

2. FUENTES LITERARIAS – TRATADÍSTICA

2.1. SIGLOS V-VII

Hasta el siglo VIII, momento en el que se escribe el primer tratado de técnica, sólo aparecen en la literatura menciones aisladas al dorado. Así, entre los siglos V-VI encontramos en la obra *De re medica* de Aetius una sucinta referencia a la técnica del dorado en relación con el aceite de nueces, sustancia de la que describe su forma de elaboración y sus usos:

*Nucis oleum similiter ut amygdalinum preparatur, nucibus aut tuis et expressis, aut post contusionem in aquam ferventem coniectis. Commodum est in eosdem quoque usus. Insuperque hoc privatim habet quod inaurantibus aut inurentibus conducit. Siccat enim, et ad multum tempus inaurationes ac inustiones continent et adervat*¹⁷⁰.

Como se extrae de estas palabras, el aceite de nueces se empleaba no sólo en medicina, sino también como material artístico por parte de doradores y pintores ya que, gracias a sus propiedades secativas, preservaba durante largo tiempo dorados y pinturas. Sin embargo Aetius no especifica la forma en que se aplicaba dicho aceite, es decir si como mordiente para la fijación del oro a la superficie o como un barniz que se extendía sobre el dorado. Autores como Eastlake se inclinan por esta segunda opción: *The nut oil mentioned by Aetius was therefore used upon gilt ornaments as a varnish, not underneath the gilt as a mordant*¹⁷¹. Para ello se basa en que los mordientes del dorado compuestos por aceites secantes surgen en fechas más tardías, al no aparecer mencionados en otros tratados medievales posteriores a la obra de Aetius y cita entre ellos el *Manuscrito de Lucca*, el de Heraclio y el de Teófilo¹⁷². En opinión de este autor en dichos textos sólo se citan mordientes al agua¹⁷³, mientras que en todos ellos existen alusiones al empleo de barnices al aceite sobre las superficies doradas. Por lo tanto concluye: *It is therefore clear that an oil varnish, composed either of inspissated nut oil or of nut oil combined with a dissolved resin, was employed on gilt surfaces and*

¹⁷⁰ Recogido por Eastlake, C. L., *Methods and Materials of Painting of the Great Schools and Masters*, 2001, pp. 19, 20 y 21.

¹⁷¹ Eastlake C. L., 2001, p. 20.

¹⁷² Eastlake, C. L., 2001, p. 21.

¹⁷³ El hecho de utilizar esta expresión se debe a que los mordientes pueden ser tanto de naturaleza aceitosa como acuosa. López Zamora, E., y Dalmau Moliner, C., “Materiales y técnicas de dorado a través de las antiguas fuentes documentales”, *PH61. Boletín del Instituto Andalúz del Patrimonio Histórico*, 2007, año XV, nº 61, p. 128.

*pictures, with a view to preserve them, at least as early as the fifth century*¹⁷⁴. No obstante debemos señalar aquí que según Smith y Hawthorne¹⁷⁵, el aceite de linaza se menciona como mordiente en el *Mappae Clavicula*, como veremos más adelante. En el siglo VII en las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla encontramos, en relación con la técnica que nos ocupa, una escueta referencia al material apropiado para bruñir el oro: *De la isla de Samos, en donde se encuentra, toma su nombre el “samius”. Es pesado, blanco y útil para pulir el oro*¹⁷⁶. En esta cita San Isidoro se basa directamente en Plinio¹⁷⁷.

Por otro lado en esta obra, al tratar del embellecimiento de los edificios, aparecen citados objetos de madera dorados como son los artesonados:

*Se ha tratado hasta aquí de los elementos integrantes de la construcción. Expondremos a continuación lo relativo al embellecimiento de los edificios. Embellecimiento es todo lo que se incorpora al edificio para su ornato y decoración, como son los artesonados recamados de oro...*¹⁷⁸.

A continuación, San Isidoro describe dichos artesonados y señala el origen del término con el que se designan, citando para ello a autores latinos como Lucilo y Horacio:

*Los artesonados (laquearia) son las partes que cubren y adornan la bóveda. Se denominan también Lacunaria porque presentan ciertos casetones (lucus) cuadrados o redondos intercalados entre las vigas, o el yeso o los distintos colores, mostrando figuras salteadas. El nombre usado más frecuentemente es el de lucus. Así Lucilo (1290): Resuenan las habitaciones y los artesones su forma diminutiva es lacunar que emplea Horacio (Carm. 2, 18): Ni resplandece en mi casa el áureo artesonado...*¹⁷⁹.

De estas descripciones de San Isidoro resulta evidente no sólo el ya sabido conocimiento existente en la Alta Edad Media de las fuentes clásicas, sino también la continuación de la práctica de las técnicas artísticas de la Antigüedad clásica, lo que se manifiesta también en muchas de las creaciones plásticas hispanas.

2.2. SIGLOS VIII-IX

En el siglo VIII surge el primer tratado de técnicas artísticas de época medieval titulado *Composiciones ad tigenda musiva, pelles et alia, ad deaurandum ferrum et mineralia, ad chrysographiam, ad glutina quedam conficienda, aliquae artium documenta ante annos nonagentos scripta* también conocido como *Manuscrito de Lucca*¹⁸⁰, cuya autoría se atribuye a un monje bizantino probablemente emigrado a Occidente a causa del cisma iconoclasta¹⁸¹. Este manuscrito repite muchos de los contenidos de Plinio, Dioscórides y San Isidoro a lo que añade una serie de conocimientos que derivan de los

¹⁷⁴ Eastlake, C. L., 2001, p. 21.

¹⁷⁵ Smith, C. S. y Hawthorne, J. G., autores de las notas y traducción al inglés del *Mappae Clavicula*, 1974, nota 6, p. 44.

¹⁷⁶ San Isidoro de Sevilla, 1983, L. XVI, p. 273.

¹⁷⁷ Plinio, 1962, LXXXVI, p. 152.

¹⁷⁸ San Isidoro de Sevilla, 1983, L. XIX, p. 449.

¹⁷⁹ San Isidoro de Sevilla, 1983, L. XIX, p. 449, 451.

¹⁸⁰ La única copia de este texto, Ms. 490, se conserva en la Biblioteca Capitulare de Lucca, de ahí su nombre. Ed. cons. Burnam, J. M., *A Classical Technology edited from Codex Lucensis 490*, 1920.

¹⁸¹ Loumyer, G., 1966, p. 31.

alquimistas griegos. Según Bordini¹⁸², este texto está relacionado con la práctica artesanal y artística de la Italia central y se considera como un trámite importante entre los recetarios de época helenística y los del primer medioevo. En este sentido Burnam¹⁸³ afirma que este manuscrito deriva de otros más antiguos probablemente griegos.

En este manuscrito aparecen algunas recetas para el dorado de las superficies de madera. En la primera de ellas se menciona el empleo sobre la madera aparejada con yeso de la yema de huevo como mordiente de la hoja de oro: *For the gilding of a leaf with the yolk of a hen egg. And do the same thing for gilding or glass: and if it be a case of gilding wood along with gypsum use the yellow of an egg*¹⁸⁴. La yema de huevo se utilizaba probablemente por su naturaleza grasa y, aunque no posee tanta capacidad adhesiva como la clara de huevo, aporta más brillo. La yema de huevo diluida en agua fue muy empleada como aglutinante de pigmentos en la pintura medieval sobre tabla¹⁸⁵. Este tipo de pintura al temple de huevo cuando seca y envejece se vuelve dura y muy permanente, casi resistente al agua. Quizá por ello se extendió su uso al dorado de las superficies de madera. Además, en esta misma receta se describe la forma de confeccionar el aparejo de yeso mezclando esta sustancia con cola de piel de buey:

*Let a raw bullock's hide be scraped, boil it down in a new pot with water for two and three days: You temper with gypsum and apply to wood or wherever you wish. And take the hide from the workbench along with the gypsum and after drying it scrape with a sharp knife and then gild...*¹⁸⁶.

Este aparejo de yeso, del que no se indica el número de capas que se debían dar, una vez seco se raspaba con un cuchillo afilado antes de aplicar el oro. El objetivo de esta operación era obtener una superficie lisa para que el oro quedara correctamente extendido sobre la misma.

En este texto existe también otra receta que contiene información acerca del dorado de las superficies de madera. Aquí el mordiente se realizaba con goma de almendra, previamente fundida y después disuelta en agua, a lo que se añadía azafrán:

*Different ways of gilding: for instance on wood. Let almond gum be melted for one day, then rub the gum suitably with water, add saffron to a sufficient extent, color the water with gum. And warm it all on a slow fire. According to necessity use it on wood...*¹⁸⁷.

La goma se empleaba por sus propiedades adhesivas que permitían la fijación de la lámina metálica. Por su parte el azafrán¹⁸⁸ confería al mordiente una tonalidad amarillenta lo que tenía como finalidad disimular las faltas en el dorado. Esta operación se llevó a cabo con frecuencia en época medieval, como veremos a lo largo de este capítulo.

¹⁸² Bordini, S., *Materia e imagen*, 1995, p. 29.

¹⁸³ Recogido por Muñoz Viñas, S., "Original written sources for the history of medieval painting techniques and materials: a list of published texts", *Studies in Conservation*, vol. 43, 2, 1998, pp. 114-124.

¹⁸⁴ Burnam, J. M., 1920, p. 100.

¹⁸⁵ Thompson, D. V., *The materials and techniques of medieval painting*, 1956, p. 74.

¹⁸⁶ Burnam, J. M., 1920, p. 100.

¹⁸⁷ Burnam, J. M., 1920, p. 119.

¹⁸⁸ Colorante vegetal utilizado de forma recurrente en la Edad Media en la iluminación y escritura de manuscritos. Thompson, D.V, 1956, p. 78.

Por otro lado en este manuscrito se incluye una receta titulada *De confectione Lucide*¹⁸⁹, para la confección de un barniz graso aplicable a las superficies doradas, a base de aceite de linaza y diferentes resinas y gomas.

En este texto no aparecen indicaciones acerca de la técnica del plateado con láminas de plata. Las referencias a este metal las encontramos únicamente en relación a su empleo como tinta para escribir o pintar. No obstante se menciona el uso de láminas de estaño para simular superficies doradas. Para ello las láminas se teñían con una mezcla a base de azafrán, oropimento, una goma de la que no se especifica el nombre, aceite de linaza y agua. Esta mezcla se aplicaba con una esponja:

*How to dye tinfoil: take clean saffron one ounce, good split orpiment (710 E) two ounces, grind, put in gum one half ounce, linseed oil one half ounce, rainwater or fresh water; mix and boil. Then mix the compounds, grind well, take up with a sponge, besmear the leaves and after drying, grease again and take an onyx stone polish till it shines*¹⁹⁰.

Como vemos estas láminas se bruñían con una piedra de ónice, material que también figura en otra receta para dorar tela: *For gilding cloth... gild and smooth with an onyx stone*¹⁹¹.

Además en este manuscrito se describe la técnica empleada para la fabricación de las láminas de oro, procedimiento que consistía en batir repetidamente láminas de este metal y que se iniciaba fundiendo al horno una onza de oro y otra de plata purgadas con plomo. Una vez realizada dicha operación se batía la aleación resultante hasta formar una hoja que se cortaba en piezas cuadradas. A partir de ahí, se continuaba batiendo y cortando repetidamente las láminas de oro que se iban obteniendo hasta que de las dos onzas iniciales resultaban 1028. Para este procedimiento de batido las láminas metálicas se colocaban, previamente untadas con aceite, en un contenedor de cobre intercalando entre cada una de ellas hojas de dicho metal. Por último, las láminas de oro se calentaban en el horno con una mezcla de cenizas de estiércol de vaca y sal quemada.

Esta operación tenía como finalidad restaurar el color del oro ya que al contener un 50% de plata su color sería blanquecino:

How to make gold foil. Refined gold one ounce, pure silver as I was saying one ounce. Mingle and clean it with lead, then pour out, then mix, and beat into a sheet, and after beating it thin, cut it into pieces, to the extent of five times three Byzantine feet, and after they are smoothed out equally and if one is too long or too short, equalize it with a hammer both lengthwise and sidewise. If it is of the right length, of those two ounces make eight pieces. Heat it in a fire, beat it and hold it with iron tongs: and while you are beating, turn it inside out so that the short pieces appear in the middle. When they grow a semissis, trim them with a knife three times for every set and the fourth time when the weight is equal over the whole fold head to head and extend and clip with scissors and have them placed over the clippings head to head and gently beaten with one hand and then set in oil. And after sixty-four pieces have been made out of those eight, you next make a bronzen kettle and keep on beating it and another supply of copper; set it there to beat one piece above another below and as you beat it with the hammer smooth it out as many handbreadths at one end as the other. And as fast as a piece reaches a half a foot, cut it off and set up one above the other up to the third time; then the piece should be put in oil and the copper is to be folded and another supply joined and the beating continue till those eight pieces

¹⁸⁹ Burnam, J. M., 1920, pp. 101, 102. Para ver la transcripción de esta receta consultar p. 616 de la parte de este trabajo dedicada a los acabados del mobiliario.

¹⁹⁰ Burnam, J. M., 1920, p. 129.

¹⁹¹ Burnam, J. M., 1920, p. 101.

amount to one thousand and twenty eight. And it must be clipped with the scissors and the clippings tied up in a linen cloth so as to be heated in the furnace where the leaf is set...And the gold must be cleaned with ashes of cowdung and with salt equally burned and crushed like the ashes... And after the petal has been colored use it as you please...¹⁹².

Para el batido de las láminas de plata se empleaba el mismo sistema: *On silver leaf. Silver leaves are to be beaten out just like golden ones*¹⁹³.

De época un poco posterior al texto que acabamos de analizar es el titulado *Mappae Clavicula*¹⁹⁴, probablemente escrito al norte de los Alpes. Se trata también de una compilación de recetas que recoge prácticamente todo lo contenido en el *Manuscrito de Lucca* aunque se incluyen también otras fórmulas diferentes.

En este texto aparece descrita la fabricación de las hojas de oro siguiendo prácticamente el mismo procedimiento indicado en el *Manuscrito de Lucca*:

How the leaf should be made. Mix together into an ingot (? Clavum) 1 oz. of Byzantine gold, and 1 oz of clean silver. Puerge it by means of lead and afterwards cast it. Then mix and beat out a sheet, and when it has beaten thin, cut it (into square pieces each) wighing 5 Byzantine tremis (=12/3solidi). If one is large or short, equal it out in breadth and in lenth with a hammer. Eight leaves should result from the (initial) 2 oz. after they have been made equal in size. Heat them on the hearth, beat them, holding them in iron pincers, and while you beat them, they should be spread from inside to the outside, so that they appear thinned in the middle. When they have increased by a half, cut them with a small knife three times by measure to give four equal pieces. Fold them edge to edge equally, extend them and cut them with shears (to give 32 pieces). The pieces should be placed on each other edge to edge on the hairs (of a skin) pressed lightly by hand and put in oil. 64 leaves have now been made from the above 8. Then make a pouch out of (sheet) of copper and always beat them in it; and place more copper for the beating, one leaf above and one below. And as you beat with a flat-headed hammer, strike as many blows on one side as on the other. And when they have increased a half, cut them and lay one on top of another. Next put them in oil and always fold copper (between them) and fit them together and beat them long enough. Repeat this until out of the (original) 8 leaves 1028¹⁹⁵ are made. Trim them with the shears and wrap the trimmed pieces in a linen cloth, since they ought to be heated in the furnace where the gold leaf is put... And you should clean the gold well (by heating it) with ashes of cow duna mixed equally with salt, burnt and ground like the ashes...¹⁹⁶.

Smith y Hawthorne¹⁹⁷ afirman que cada hoja de oro mediría 5 cm² y su grosor sería de 0.6 micras, es decir cincuenta veces el tamaño de la hoja moderna que mide 0.1 micras.

En este manuscrito aparecen también dos recetas para el dorado con pan de oro de superficies de madera, piedra o cristal. En la primera de ellas se menciona un mordiente realizado con cola de pescado y goma de almendras mezcladas y cocidas juntas:

Now the man who is gilding glass should take a piece of pitch glue and a piece of almond gum, mix them, cook them and coat the (glass) vessel; and cut up gold leaf very finely and lay it on to

¹⁹² Burnam, J. M., 1920, pp. 98-100.

¹⁹³ Burnam, J. M., 1920, p. 102.

¹⁹⁴ Existen varias copias de este manuscrito, entre ellas el Ms. 5614 de la Biblioteca Nacional de París y el Ms. Philips 3715 del Corning Glass Museum de Nueva York. Ed. cons. Smith, S. C. y Hawthorne, J. G., *Mappae Clavicula. A little key to the world of medieval techniques*, 1974.

¹⁹⁵ Según Smith y Hawthorne (1974, p. 65, nota 174) esta cantidad es incorrecta ya que las hojas resultantes del batido serían 1024. Como vemos, en este tratado se recoge el mismo error de cálculo que aparece en el *Manuscrito de Lucca*, Burnam, J. M., 1920, pp. 98-100.

¹⁹⁶ Smith, S. C. y Hawthorne, J. G., 1974, rec. 246-A, p. 65.

¹⁹⁷ Smith, S. C. y Hawthorne, J. G., 1974, nota 174, p. 65.

*form the picture that you want to make. And the same for stone, after washing it in water, and for wood. And when the glueing has dried, burnish it with a hematite stone or with a (burnishing) tool*¹⁹⁸.

Las superficies así doradas serían brillantes al bruñirse con una piedra hematites o con un bruñidor, instrumento del que no se especifica más en la receta pero que nos indica que se empleaban diferentes útiles para esta operación.

En la siguiente receta para dorar madera se vuelve a mencionar la goma de almendras, aunque esta vez con la adición de azafrán:

If gilding is to be done on wood, steep almond gum for one day. Next grind the gum properly with water, add sufficient saffron and dip (the wood) into the water with the gum, warm everything over a slow fire and work on the wood whenever necessary.

En esta receta se indica también la forma de realizar un mordiente para dorar sobre tela utilizando, en lugar de la goma de almendra, clara de huevo: *On cloths, however, or on walls, take the egg-white, add sufficient saffron, dip (the cloth) in and when (all) is mixed and ground, put it aside in a glass pot*¹⁹⁹. A continuación se señala que debían mezclarse y cocerse juntos aceite de linaza, goma y azafrán: *Again, mix 1 oz. of linseed oil, 1 oz. of steeped gum and sufficient saffron: cook down with water*²⁰⁰. No queda muy claro si la mezcla de aceite de linaza que se cita al final de la receta se trata de un barniz o de un mordiente. Según Smith y Hawthorne el aceite de linaza se emplea aquí como adhesivo de la hoja de oro²⁰¹. Si esto fuera cierto sería la primera vez que encontramos en las fuentes consultadas un mordiente al aceite para el dorado.

Por último, en el texto se indica que las tres recetas que se citan a continuación eran aplicables en el dorado con lámina. En la primera de ellas no queda claro si se trata de un mordiente al aceite o de un barniz: *The recipe for linseed oil- 2 pounds of linseed oil, 1 ounce of gum, 1 ounce of pine resin. Grind all these and cook down in a earthenware pot*²⁰². Nos inclinamos a pensar que por la cantidad de aceite que se menciona podría consistir más bien en un barniz incoloro, al ser idéntica a la que se cita en la siguiente receta: *Linseed oil for gilding. 2 pounds of linseed oil, 2 ounces of gum, 1 ounce of resin, 2 solidi of saffron. Mix these three as above*²⁰³. En este caso se trataría de un barniz coloreado por la presencia del azafrán. Finalmente, en la tercera receta se indica el sistema para aplicar la hoja de oro sobre piel sin curtir impregnada con blanco de plomo sobre la que se extienden las hojas de oro que, después de secas, se recubren con la mezcla de aceite de linaza descrita en la receta anterior:

*If gold leaf is to be laid out on a firmly stretched raw skin coated with white lead or any pigment, the gold leaves are laid down and after they are dry, coat them with linseed oil using the mixture described above, when we say it is mixed with saffron*²⁰⁴.

¹⁹⁸ Smith, C. S. y Hawthorne, J. G., 1974, rec. 99, p. 42.

¹⁹⁹ Se trata de una repetición del mordiente que aparece en el *Manuscrito. de Lucca* para dorar madera, Burnam, J. M., 1920, p. 119.

²⁰⁰ Smith, C. S. y Hawthorne, J. G., 1974, rec. 112, p. 44.

²⁰¹ Smith, C. S. y Hawthorne, J. G., 1974, nota 66, p. 44.

²⁰² Smith, C. S. y Hawthorne, J. G., 1974, rec. 113, p. 44.

²⁰³ Smith, C. S. y Hawthorne, J. G., 1974, rec. 113-A, p. 44.

²⁰⁴ Smith, C. S. y Hawthorne, J. G., 1974, rec. 114, p. 44.

Por otro lado, en lo referente al plateado con hoja, en este texto no se contiene ninguna referencia al mismo. Sin embargo se incluyen varias fórmulas para obtener superficies doradas mediante el uso de láminas de estaño, como vemos en la siguiente receta:

The application of leaf gilding. Leaves should be made of tin. They should be made like this: melt the tin well and slowly pour it out onto a marble slab and make thin leaves of it, just as if the were of gold. And apply them in the same way as gold leaves, as we taught above. Cook down the herb swallowwort and add to 3 ounces of this concoction, when it is strained, 3 solidi of saffron and 1 solidus of orpiment. (Coat the tin leaves with this)²⁰⁵.

Como vemos, las hojas de estaño se teñían para imitar el oro con sustancias colorantes de tono amarillento como el azafrán y el oropimento.

Así mismo, en este manuscrito existe otra receta para conferir a la hoja de estaño un tono dorado, aunque esta vez mediante la aplicación de un barniz graso de color amarillento. Dicho barniz se confeccionaba a base de azafrán, oropimento, goma y aceite de linaza:

Coloring tin leaf. Take 1 ounce of clean saffron, 2 oz. of the best split orpiment, add half (a ounce) of gum and a half ounce of linseed oil. Mix in rain or fresh water, and boil it. Mix the preparation together, grinding it well, and taking it up with a sponge, coat the leaf with it.

De esta mezcla se aplicaban dos manos y una vez seca la superficie se frotaba con *an onyx until it shines brilliantly*²⁰⁶. Esta receta es exactamente igual a la que aparece en el *Manuscrito de Lucca* titulada *On dyeing of leaves*²⁰⁷.

Por otra parte, en este texto se contienen distintas instrucciones para fabricar polvo de oro. En una de ellas esta operación se llevaba a cabo fundiendo oro puro con mercurio y moliéndolo después varias veces:

Dispersion of gold. In a small crucible put pure gold mixed with quicksilver. Leaving it on the fire melt it, taking care that the quicksilver does not evaporate. Then take it out. Then triturate the true amount, mix the powder, and mix it again. Apply any quantity where you want it²⁰⁸.

También para la obtención de este material aparece una variante que consistía en añadir verdigris al polvo de oro, confeccionado de la misma forma que en la receta anterior:

Gold paint, or a dispersion of gold. Mix the powder of ground gold (made) just as we said above, i.e. by the drying of quicksilver, 2 parts of gold powder and 1 part of verdigris with the composition, mix it again and make use of it as you wish²⁰⁹.

El procedimiento para elaborar polvo de plata era el mismo pero en vez de oro se utilizaba plata, como figura en las siguientes recetas:

Silver paint, or a dispersion of silver. Mix clean silver with quicksilver. After this put it on the fire and dry it with that quicksilver. Then take the silver and grind it until it becomes powder: mix it with the composition, mix it again and make use of it where you wish²¹⁰. Another

²⁰⁵ Smith, C. S. y Hawthorne, J. G., 1974, rec. 115, p. 44.

²⁰⁶ Smith, C. S. y Hawthorne, J. G., 1974, rec. 116, p. 44.

²⁰⁷ Burnam, J. M., 1920, p. 101.

²⁰⁸ Smith, C. S. y Hawthorne, J. G., 1974, rec. 130-A, p. 46.

²⁰⁹ Smith, C. S. y Hawthorne, J. G., 1974, rec. 131, p. 46.

²¹⁰ Smith, C. S. y Hawthorne, J. G., 1974, rec. 132, p. 46.

*dispersion of silver. Take clean silver and mix it with quicksilver, as we said above. Then put it in a small cup, and put it on the fire until it throws off the quicksilver. Afterwards take 2 parts of silver and 1 part of verdigris and mix it with some of the composition, mix it again, and make use of it*²¹¹.

Conviene señalar que el empleo de la plata sólo aparece mencionado en este texto bajo la forma de polvo de plata que se utilizaba para la iluminación de manuscritos.

Asimismo, en este texto se incluye una receta confeccionar pintura de oro que podía emplearse para escribir, pintar techos y todo lo que se deseara para que semejara oro. El proceso consistía en pulverizar oro mezclándolo con miel a lo que después se añadía agua; al licuarse la miel el polvo de oro se posaba en el fondo del recipiente. Para su uso, el polvo de oro resultante se aglutinaba con hiel de buey, cola de pescado o goma. La superficie así dorada podía bruñirse con un diente para conferirle brillo:

*The same (gold) used as ornamentation- Make a pot rough, as if it had been filed; and put Attic honey in it and with it coat gold that you have hammered out into the shape of a straw. Lightly pass your hand round it, and afterwards grind it until it has become smooth. Then after all the gold, or as much of it as you want, has been ground, add water to the honey and wash it delicately; when the honey has become liquid, you will find that the liquid gold settles; then use it as a coat. So, add sufficient ox glue, or fish glue, or gum, to that which has settled, which you should have in a pot for use. With this write letters and make seals. Coat and paint roofs with this, and everything that you want will look like gold, whether you paint or you write. When it is dry, rub it with a tooth, so that the coating looks brilliant...*²¹².

Con respecto a esta receta, nos llama la atención el que se indique el empleo de pintura de oro para recubrir o pintar techos, ya que este material tiene poco poder cubriente y se ha utilizado tradicionalmente para dorar áreas pequeñas, hacer retoques o como un color más en pintura. Quizá se trate de una interpretación incorrecta del texto original o bien de un error de transcripción del tratadista, extremos nada infrecuentes en relación con los tratados de técnica. Por último, en este manuscrito existe una receta para prepara un barniz de color de oro²¹³ que constituye una repetición de la que aparece en el *Manuscrito de Lucca*, titulada *De confectione ad lucidas*²¹⁴. Este barniz se compone de diferentes gomas, resinas y materias colorantes disueltas en aceite de linaza.

2.3. SIGLOS X-XIII

Entre estos siglos se escribe el tratado *De coloribus et artibus Romanorum*²¹⁵, cuya autoría se ha atribuido a un personaje denominado Heraclio²¹⁶. Se compone de tres libros, los dos primeros según Schlosser²¹⁷ se remontan al siglo X, mientras que el tercero constituye un añadido de la Baja Edad Media escrito probablemente en el norte de Francia. En sus recetas se reflejan, al igual que en los manuscritos anteriores,

²¹¹ Smith, C. S. y Hawthorne, J. G., 1974, rec. 132, p. 47.

²¹² Smith, C. S. y Hawthorne, J. G., 1974, rec. 70, pp. 37, 38.

²¹³ Smith, C. S. y Hawthorne, J. G., 1974, rec. 246, pp. 64, 65.

²¹⁴ Burnam, J. M., 1920, rec. 690, pp. 101, 102.

²¹⁵ Existen varias copias de este manuscrito: Ms. Lat. 6741 de la Biblioteca Nacional de París; Ms. Egerton 840A de la Biblioteca Británica y Ms. Sloane 1754 del Museo Británico. Publicado por Merrifield, M. P., *Medieval and Renaissance Treatises of the Arts of Painting*, 1849. Ed. cons. 1999.

²¹⁶ Nombre que constituye una ficción mitológica. Schlosser, J., *La Literatura Artística. Manual de Fuentes de la Historia Moderna del Arte*, 1993, p. 44.

²¹⁷ Schlosser, J., 1993, p. 44.

influencias griegas y bizantinas, y recoge también la práctica artística habitual en el norte de Francia e Inglaterra²¹⁸.

En este texto no aparece ninguna referencia al dorado de la madera, aunque proporciona indicaciones para dorar superficies de marfil y de pergamino. En cuanto al marfil, describe la forma de decorar con oro la talla realizada con dicho material, empleando cola de pescado para fijar la lámina metálica:

*De petula auri, quomodo in ebore mittatur. Sculpturas eboris auri petulis decorabis. Quo tamen ipsa tibi res ordine congruat audi. Quaere tibi piscem qui dicitur usa liquentem Vesicam tamen serva cum flumine coctam Inde locum petulam cui vis componere signa. Sic ebori facile poteris ipsam consolidare*²¹⁹.

Según Merrifield, se trata de la cola que cita Plinio con el término *ichthycolla* que se extraía de la vejiga de un gran esturión²²⁰.

Por lo que respecta al dorado de los objetos de pergamino, se utilizaba una mezcla de ocre, cola de pergamino y clara de huevo batida²²¹:

*Quomodo ponitur aurum. Accipe ocrum, et distempra cum aqua, sicque dimites siccare. Interim de pergamino vitulino colam facies. Postea glaream de ovo facies. Tunc colam et glaream insimul misces, et ocrum jam bene siccatum fortiter super marmorem teres, et ubi volueris ponere aurum in pergamino, statim ut molitum fuerit ocrum, super pergamenum cum pincello trahes, sicque aurum desuper illico pones, dimittesque siccare ita sine impressione coti. Postea, cum siccatum fuerit, cum dente fortiter brunies*²²².

Como se constata en esta receta, la superficie así dorada se bruñía con un diente. Así mismo se menciona otra mezcla distinta confeccionada con yeso, tierra blanca y cinabrio aglutinados con un poco de cola:

*Quomodo aurum in pergamenis ponitur. Accipe gipsum, et album de Pullia, i.e. cinabrium... et misce simul... adjungesque eis modicum colle... et de hac distemperatura potreéis aurum ubicunque volueris ponere*²²³.

También en este caso la superficie dorada se bruñía con el instrumento citado en la receta anterior.

Lo más interesante de este manuscrito para los objetivos de nuestro estudio es la referencia que se hace al barnizado del dorado sobre aparejo de yeso. Tal operación tenía como finalidad no sólo conseguir que el oro conservara su color, sino también cubrir las faltas de oro y evitar que el yeso se viera:

Quomodo vernicietur aurum ne perdat colorem. Si aurum super gypsum positum verniciare volueris, non de puro vernicio, sed de illo colore qui efficitur ad auripetram faciendum, mixto

²¹⁸ Bordini, S., 1995, p. 30.

²¹⁹ Merrifield, M. P., 1999, p. 193.

²²⁰ Merrifield, M. P., 1999, p. 192.

²²¹ La clara de huevo solía batirse para eliminar su naturaleza correosa lo que hacía que fluyera mejor al aplicarse con pincel. Esta sustancia fue muy empleada en la Edad Media en la iluminación de manuscritos.

²²² Merrifield, M. P., 1999, p. 239.

²²³ Merrifield, M. P., 1999, p. 239.

*tamen cum oleo modico vernicio, ne nimis sit spissum, vernicietur super aurum. Ideo si aliquid gipsei coloris apparuerit, hoc colore operiri poterit*²²⁴.

El barniz que recomienda Heraclio para su aplicación sobre las superficies doradas es el que describe en una receta para hacer el denominado *auripetrum* o barniz de oro. Este se confeccionaba con gomas vegetales como la mirra o el aloe y resinas como la sandáraca o el ámbar, disueltos en aceite de linaza:

*De auro petro. Secundum magistrum R. Accipe oleum de lini semine factum, et pone in ollam novam. Accipies que corticem de vespro optime siccata, et in mortario bene tritam, et in oleo eam unam noctem jacere permittes. In crastino ad ignem bullies; quando satis tibi visum fuerit, tamen non multum, protinus per médium pannum in aliam ollam transire facies, deinde iterum ad ignem cum mirra et aloe parumper bullies. Iterum colabis, statimque vernix non habueris, accipies glassam, et pones cum aloe et mirra pro vernix, et, ut dixi, iterum colabis. Si autem corticem de vespro non habueris, accipe incaustum siccum, vel etiam corticem de nigra spina siccata et tritam, et, sicut supra scripsi, cum mirra et aloe bullies, post hoc retrahes ab igne, et, cum frigidum fuerit, ad servandum in vase, quanto tempore volueris, reponere*²²⁵.

Entre los siglos XI y XII el monje Teófilo²²⁶ escribe el tratado *Schedula Diversarum Artium*²²⁷, que se ha considerado el libro de arte más importante del primer Medievo. La información que contiene este texto sobre el proceso del dorado es más extensa y pormenorizada que la reflejada en el resto de las fuentes literarias señaladas hasta aquí. Entre los datos que aporta esta obra se incluye una importante innovación tecnológica relativa al proceso de confección de las láminas de pan de oro. Se trata de la primera mención al sistema que hace uso de trozos de pergamino para el batido de las láminas metálicas a emplear en la técnica del dorado, procedimiento similar al que se sigue realizando en la actualidad:

*Take some Byzantine parchment, which is made from flax fiber, and rub it on both sides with the red pigment that is made by burning very finely ground dried ocher. Then polish it very carefully with the tooth of a beaver, or a boar, until it becomes bright and the pigment sticks fast as a result of the friction. Then cut this parchment with scissors into square pieces, four fingers wide and equally long. After this make a sort of pouch of the same size out of calf vellum and sew it up together firmly. Make it large enough to be able to put a lot of pieces of the reddened parchment into it. After doing this take pure gold and thin it out with a hammer on a smooth anvil, very carefully, so as not to let any break occur in it. Then cut it into square pieces, two fingers in size. Then put a piece of the reddened parchment into the pouch and in the middle on top of it a piece of gold, then another piece of parchment and again a piece of gold, and continue doing so until the pouch is filled and there is always a piece of gold interleaved in the center. Then you should have a hammer cast from brass, narrow near the handle and broad at the face. Hammer the pouch with it on a large flat smooth stone, lightly, not heavily... This is the recipe for making gold leaf... with the scissors cut as many pieces of it as you want...*²²⁸.

Como vemos, este método consistía en batir oro macizo, previamente adelgazado con martillo en un yunque liso y cortado en piezas cuadradas, y metido dentro de una especie de bolsa de piel de cabra e intercalando entre cada pieza un trozo de pergamino. Este sistema difiere del que aparece reseñado en el *Manuscrito de Lucca*²²⁹ y en el

²²⁴ Merrifield, M. P., 1999, p. 225.

²²⁵ Merrifield, M.P., 1999, p. 241.

²²⁶ Autor de identidad incierta, tal vez un monje artista que vivió y trabajó en territorio alemán. En ciertas partes de los manuscritos que configuran este tratado aparece también con el nombre de Rugerus. Bordini, S., 1995, p. 30.

²²⁷ Hawthorne, J. G. y Smith, C. S., *Theophilus on divers arts*, 1979.

²²⁸ Hawthorne, J. G. y Smith, C. S., 1979, cap. 23, pp. 29-31.

²²⁹ Burnam, J.M., 1920, pp. 98-100.

*Mappae Clavicula*²³⁰, en el que se utilizaban láminas de cobre en lugar de trozos de pergamino para el batido del oro.

Teófilo también proporciona una detallada descripción del modo de extender el oro en pintura sobre tabla. Este proceso se llevaba a cabo impregnando la superficie a dorar con clara de huevo: *...take glair, which is beaten out of the white of an egg without water, and with it lightly cover with a brush the place where the gold is to be laid*²³¹. A continuación se cogía la lamina de oro con la punta de un pincel que se había humedecido ligeramente en la boca y se aplicaba sobre la superficie con la mayor rapidez, conteniendo la respiración para evitar que la hoja volara:

*Wet the point of the handle of the brush in your mouth, touch a corner of the leaf that you have cut, and so lift it up and apply it with the greatest speed. Then smooth it with the brush. At this moment you should guard against drafts and hold your breath because, if you breath, you will lose the leaf...*²³².

Esta operación se repetía dos o tres veces con el fin de que la superficie brillara más al bruñirse, lo que se realizaba con un diente o una piedra:

*When this piece has been laid on and has dried, lay another piece over it in the same way, if you wish, and also a third, if necessary, so that you can polish it all the more brightly with a tooth or a stone. If you wish, you can also lay this leaf in the same way on a wall or a ceiling panel. If you do not have gold, you may use tin leaf...*²³³.

Como vemos, no se alude aquí al empleo de la plata en defecto del oro, sino que en dicho caso se recomienda el uso de estaño. Conviene señalar también con respecto a esta descripción que en ella no se alude a la preparación de la superficie con aparejo de yeso, operación imprescindible para que el oro pudiera bruñirse. Quizá Teófilo la obvia por haber descrito en otro lugar del mismo texto el procedimiento para la aplicación de yeso sobre madera, aunque tampoco señala allí si era aplicable a las superficies a dorar. Dicho proceso consistía en mezclar carbonato cálcico con cola de pergamino disuelta en agua. De esta mezcla se extendían hasta tres capas. La superficie así aparejada se pulía hasta que quedaba lisa y brillante:

*...take some gypsum bruned in the fashion of lime and grind it carefully on a stone with water. Then put it in an earthenware pot, add some hide glue soaked, and place it on the fire so that the glue melts, and spread it very thinly with a brush. When it is dry, spread a little on more thickly; if necessary spread on a third coat. When it is completely dry, take the grass called shave-grass... with it rub the white until it is completely smooth and bright*²³⁴.

Consideramos, a pesar del silencio de Teófilo, que este sistema podía haberse empleado en el dorado de superficies de madera, ya que es muy semejante al utilizado tradicionalmente para ello.

Por lo que respecta a las hojas de estaño empleadas en defecto de las de oro, en este texto se indica que se impregnaban en primer lugar con barniz y después se teñían con

²³⁰ Smith, C. S. y Hawthorne, J. G., 1974, rec. 246-A, p. 65.

²³¹ Hawthorne, J. G. y Smith, C. S., 1979, cap. 23, p. 31.

²³² *Ibidem* nota anterior.

²³³ *Ibidem* nota anterior.

²³⁴ Hawthorne, J. G. y Smith, C. S., 1979, cap. 19, p. 27.

un tinte amarillo. Para finalizar se aplicaba otra vez barniz con el propósito de que adquirieran un aspecto dorado:

...with your hand smear over the above-mentioned gluten varnish and dry them in the sun después en la receta viene la descripción del coloreado de estas láminas con un tinte amarillo confeccionado con shorts of alder buckthorn... take off the outer portion of the bark and scrape the inner portion, which is yellow, into a clean pan, adding a fifth part of saffron to it. Pour plenty of old wine or beer over it and after it has stood like this for the night, heat it next morning on a fire until it is warm. Put in sheets of tin one by one, lift them out frequently until you see they have taken on enough golden color. After this stick them again to the wooden board, smear the gluten on them as before, and, when they have been dried, you have leaves of tin which you may lay on your work as you wish with hide glue...²³⁵.

Este proceso se llevaba a cabo antes de fijar con cola de pescado las hojas de estaño a la superficie. El barniz que recomienda Teófilo en esta receta se elaboraba con sandáraca o ámbar disueltos en aceite de linaza²³⁶.

En lo referente al plateado, Teófilo no hace ninguna alusión al mismo en su obra. De hecho, la plata sólo aparece mencionada bajo la forma de polvo metálico, que se confeccionaba y aplicaba de la misma forma que el oro como veremos a continuación. Así, en este tratado se contienen instrucciones para la fabricación de polvo de oro para su empleo en la iluminación de libros o en el rebordeado de figuras. Este proceso consistía en pulverizar el oro en un molino mediante el repetido lavado y molido del mismo. El polvo resultante se conservaba en una concha de tortuga²³⁷. Este proceso se seguía también para elaborar polvo de plata, estaño y cobre. Para su empleo, el polvo metálico se aglutinaba con cola de pescado, confeccionada a partir de la vejija del esturión cocida al baño de María:

...Now take the bladder of the fish called sturgeon, wash it three times in warm water, cut it up in pieces, put them into a very clean pot with water, and let them soften overnight. On the next morning cook them over the fire without letting them boil, and test with your fingers to see if they stick together. When they stick fast, the glue is good²³⁸.

Para la aplicación del polvo de oro o de plata, éste se mezclaba en una concha con cola de esturión, se extendía sobre el lugar a dorar y, cuando secaba, se pulía con un diente o una piedra hematites:

Put a little pot with glue on the fire and, when it melts, pour it into the shell containing the gold and wash the gold with it. Then pour it out into the other shell in which you kept the skimmings. Pour hot glue in again, hold the shell in the palm of your left hand, and stir carefully with a brush. Apply (the mixture) as thickly or thinly as you wish, but do not use too much glue, because if there is too much, the gold blackens and will not acquire brilliance. After it has dried, polish it with a tooth or a bloodstone that has been carefully cut and polished on a smooth, shining horn tablet... In the same way apply silver, brass, and copper...²³⁹.

Así mismo Teófilo proporciona una receta para confeccionar diferentes tipos de cola, a falta de la de esturión, para la obtención de pintura de oro: de piel de cabra, de anguila o de lucio, lavadas y cocidas a lo que se añadía una tercera parte de resina transparente:

²³⁵ Hawthorne, J. G. y Smith, C. S., 1979, cap. 24, pp. 31, 32.

²³⁶ Hawthorne, J. G. y Smith, C. S., 1979, cap. 21, pp. 28, 29.

²³⁷ Hawthorne, J. G. y Smith, C. S., 1979, cap. 28, pp. 34-36.

²³⁸ Hawthorne, J. G. y Smith, C. S., 1979, cap. 21, pp. 28, 29.

²³⁹ Hawthorne, J. G. y Smith, C. S., 1979, cap. 29, pp. 36, 37.

*All kinds of glue for gold painting If you do not have a bladder (of sturgeon), cut up thick calf vellum and wash and cook it in the same way. You may also cook in the same way. You may also cook in the same way the bladder of an eel, after it has been very carefully scraped, cut and washed. You may also three times cook the bones of the head of a dried pike, after they have been carefully washed in hot water. Whichever one of these you have cooked in this way, add to it a third part of the very transparent resin and cook it lightly; then you will be able to keep it as long as you wish*²⁴⁰.

2.4. SIGLOS XIV-XV

De finales del siglo XIII o principios del siglo XIV es el manuscrito denominado *Liber magistri de Sancto Audemaro de coloribus facendis*²⁴¹. Consiste en una recopilación de recetas referidas en especial a la miniatura de manuscritos, entre las que existen muchas procedentes del *Mappae Clavicula* así como de Heraclio y de Teófilo. En este texto se proporcionan indicaciones para el dorado de superficies de madera, entre otras. Así, se citan diversos sistemas para extender el oro a base de distintos mordientes. En primer lugar existe una receta para la aplicación del oro en superficies de madera, muro, mármol o papel en la que se señala que sobre la superficie a dorar se extendían tres o cuatro capas de aparejo confeccionado con una mezcla de yeso, pigmento marrón y cola de pergamino o cuero. La superficie así tratada se bruñía con una piedra o un diente. Por último se aplicaba una ligera mano de yeso sobre la que, una vez seca, se extendía el oro. La superficie dorada se cubría después con un paño caliente lo que permitía que el oro se bruñera mejor:

*...tere fortiter gypsum per se separatim. Deinde brunum similiter teris separatim facies que de gypso tres partes et quatuor de bruno. Accipies que colam de pergamenis vel de corio factum et distempers simul, miscendo illas supradictas partes, facies que de ipsa mixtura unum lectum de super cum pincello et ad huc de super alium. Et sic facies tres vel quatuor linitiones: cum vero siccum fuerit rades cultillo vel alio ferro ad hoc parato it quod sit bene adequatum deinde bruñías dente vel petra et cum pincello de super tantum una vice trahe de ipso gypso postea siccabitur...*²⁴².

Como se extrae de esta descripción, se trata de un aparejo coloreado que hace el papel, tanto de preparación de yeso como de mordiente o asiento del oro.

A continuación se menciona otra forma de extender el oro, que después podía bruñirse o dejarse mate, empleando como mordiente yeso molido con agua y mezclado con cola de toro y un poco de clara de huevo. Este mordiente se aplicaba tres veces y se bruñía una vez seco antes de extender el oro. En el caso de que se deseara bruñir la superficie dorada resultante se empleaba una piedra hematites o un diente de perro:

*Accipe gypsum et mola cum fortiter cum aqua. Deinde accipe gluten tuum quod fit de taurino pinguedine et misce cu meo parumper de glarea ovi, et distempra gypsum. Ubi ver aurum ponere volueris ibi cum pincello de gypso trahes, dimittes que siccare. Haec facies tribus vicibus; postea raddes eum ut sit planum et burnies; iterum de dicto glutine seu cola de super trahes et illico aurum tuum pones et de cotho suaviter turpedines ipsum et ita dimitte siccare si vero polire eum vis de emate vel dente canino polies ipsum*²⁴³.

²⁴⁰ Hawthorne, J. G. y Smith, C. S., 1979, cap. 31, pp. 37, 38.

²⁴¹ Este manuscrito se incluye en la recopilación de Jehan Le Begue titulada *Tabula de vocabulis sinonimus et equivocus ad colorum* de hacia 1431. Ms. 6741 de la Biblioteca Nacional de París, traducido y publicado por Merrifield, M. P., en 1849. Ed. cons. 1999.

²⁴² Merrifield, M. P., 1999, rec.190, p.153.

²⁴³ Merrifield, M. P., 1999, rec. 191, p. 155.

El hecho de que el autor señale que la superficie dorada podía dejarse sin bruñir, es decir mate, constituye un dato poco usual, ya que en las fuentes consultadas hasta el momento se recomienda casi siempre el bruñido de las superficies doradas al agua.

St. Audemar proporciona otra receta para el dorado de pergamino o cualquier otro objeto que se deseara. Aquí el mordiente se confeccionaba con palo de brasil diluido con clara de huevo:

*Accipe brasilium noviter distemperatum cum glarea ovi iptime fracta cum spungia vel aliter et de ipso protrahe et pinge quae vis in pergamino vitulino vel alio ubi ponere aurum volueris et statim aurum de tesue dimidium diem sssiccare vel per totum diem si vis. Postea accipe dentem caninum et brunire incipias primum quidem suaviter ne totum disipes, deinde fortius patean tam fortiter ut frons tua sudore madescat...*²⁴⁴.

Como vemos, el oro se bruñía con un diente de perro. Tal operación se iniciaba presionando suavemente y se acababa frotando tan fuerte que era necesario sudar al hacerlo. El objetivo de bruñir enérgicamente era conseguir un grado de brillo que se aproximara al del metal macizo.

También se incluye una recomendación para dorar en época cálida y que consistía en llevar a cabo el proceso en un ambiente húmedo para evitar que el calor afectara al dorado resultante:

*De advertentiis habendis in poniendo aurum- Sed inde adverte quomodo operari te oportet de auro, et coloribus in humido loco propter calidum tempos quod sicut sepe nocet ad bruniendum aurum et ad colores de quibus aurum ponitur et de auro operari...*²⁴⁵.

Por último, citaremos una receta para elaborar un barniz coloreado a aplicar sobre láminas de estaño con el objetivo de que adquiriesen un aspecto dorado. Este se confeccionaba con azafrán diluido en cola muy floja o barniz líquido²⁴⁶:

*Quomodo efficitur auripetrum- Crocus hispanicus cum luciddissimo glutine seu vernicio liquido distemperatur et stanno limpidissimo, i.e. pene polito et claro, superpositas speciem auri intuentibus mentitur quod a sole colorem et stanno accipit fulgores et inde optimum fit auripetrum*²⁴⁷.

Entre finales del siglo XIV y principios del XV Johann Alcherius escribe una serie de tratados sobre técnicas pictóricas²⁴⁸ entre los que se encuentran los titulados *De coloribus diversis modis tractatur* y *Experimenta de coloribus*²⁴⁹. En estos dos manuscritos el autor proporciona información sobre la técnica del dorado. El primero de ellos escrito en 1398²⁵⁰, contiene diversas instrucciones y fórmulas para la ejecución del proceso de dorado sobre diferentes superficies, entre las que se incluyen las de madera.

²⁴⁴ Merrifield, M. P., 1999, rec. 192, p. 155.

²⁴⁵ Merrifield, M. P., 1999, rec. 194, p. 155.

²⁴⁶ Diferentes autores coinciden en que este barniz estaba confeccionado con sandáraca y aceite de linaza. Entre ellos Eastlake, C. L., 2001, p. 507 y Merrifield, M. P., 1999, cap. VI, p. cclxii.

²⁴⁷ Merrifield, M. P., 1999, rec. 202, p. 159.

²⁴⁸ Las recetas e instrucciones que aparecen en estos textos proceden de fuentes de origen diverso que Alcherio recoge durante sus viajes entre París y Milán.

²⁴⁹ Tratados que corrige e incluye en su recopilación Jean Le Begue en 1431. Publicado por Merrifield en 1849. Ed. consultada 1999.

²⁵⁰ La información que en el mismo se contiene procede de Jacob Cona o Coene, pintor flamenco residente en París.

En este sentido se puede citar una extensa descripción sobre la forma de extender el oro en pergamino, papel, lino y en paneles imprimados con el fin de que pudiera bruñirse. Para ello se hacía uso de un mordiente, del que Alcherio especifica que en Francia se llamaba *assiete*²⁵¹ y que se elaboraba con yeso, bol de Armenia²⁵² y un poco de azafrán aglutinados con cola de guantes o de pergamino. De este mordiente, que se aplicaba templado, se daban dos manos y una vez secas se bruñían con un diente de caballo o de oso. Por último, se extendía una tercera capa en la que el aglutinante era clara de huevo batida, cuyo objetivo era proporcionar un mordiente fuerte que permitiera la fijación del oro y facilitara el bruñido:

Accipe gersam albam... et accipe parum bularmenii... vel parum croci... Et ea omnia tere valde subtiliter super lapidem... viz. Cum aqua clara putei vel fontis et fiat tempera seu color qui in gallico dicitur assiete... quia postquam siccus potes distemperare cum aqua colata, ex cola facta de inciseriis corii albi de quo fiunt chirothecae, et minutiae pergamenorum etiam sunt bonae ad hoc... Et de ipsa aqua colata tepida debes ut dictum est distemperare dictum colore tritum seu temperamentum ad ponendum aurum... Et hoc facto scribe pertrahe et imple seu pingue quae vis ex eo... et postea dimitte siccari ex quae scripseris pinxeris et protraxeris et quando siccati fuerint, brunias... cum dente equi vel apri, vel cum lapide duro polito ad hoc apto... deinde rettera et adhuc in ipsis locis repone pingue et pertrahe tanquam prius cum ipso colore et postea permitte siccari et adhuc polies et bruñías ut prius. Postea vero tertia reponas et repingue ea ipsa quae prius de eadem assisia seu colore, sed fac quod ista tertia et ultima vice temperatus sit ipse color de clara ovi spongiata aut verberata... quia ipsa clara ovi facit ipsam assisiam seu temperam mortem satis ad tenendum aurum ad burnissionem et ad strepitum et violentiam fricationis et deductionis ipsius super ipso auro...²⁵³.

Antes de que secara el mordiente, se extendía el oro rápidamente y se bruñía con un diente, una piedra u otro instrumento. Esta operación se iniciaba presionando suavemente y se continuaba frotando la superficie dorada cada vez más fuerte:

...Et tunc velociter antequam siccetur color in locis in quibus possueris, pone sursum aurum et sic permitte siccari, et postea ea omnia bruñías cum eodem dente lapide vel alio instrumento quo prius ut supra, sed primo leniter premendo et trayendo burnissorem desuper aurum, postea aliquantum fortius, et postea adhuc fortius...²⁵⁴.

Como vemos, Alcherio describe el proceso de bruñido de una forma muy similar a como lo hace con anterioridad St. Audemar²⁵⁵. En esta misma descripción se menciona una variante para el caso del dorado de paneles de madera, entre otros, que consiste en poner solo dos capas de mordiente, la primera aglutinada con cola y la segunda con clara de huevo: *Sed notandum est, quod in carta, papiro et tabulis, sufficere quod ponatur dictus color solum una vice, temperatus cum cola et postea ultima vice cum clara ovi...²⁵⁶.*

Así mismo, en este texto se proporcionan indicaciones para dorar a bruñido paneles de madera aparejados previamente con yeso, mediante el empleo de un mordiente

²⁵¹ Alcherio emplea por primera vez el término *assiete* para definir un mordiente al agua.

²⁵² Se trata de una de las primeras referencias en los tratados al bol de Armenia.

²⁵³ Merrifield, M. P, 1999, rec. 291, pp. 259, 162, 263.

²⁵⁴ Merrifield, M. P, 1999, rec. 291, p. 265.

²⁵⁵ Merrifield, M. P, 1999, rec. 193, p. 155.

²⁵⁶ Merrifield, M. P, 1999, rec. 291, p. 265.

procedente de operaciones de dorado anteriores o que se había dejado reposar durante algún tiempo, ya que se consideraba que el semidescompuesto²⁵⁷ era el mejor:

*Ad ponendum aurum in papiro, in pergameno, seu carta, et in tabulis ligneis, creta alba dealbatis, quod aurum burniatur seu poliatur. Accipe gersam seu cretam albam et modicum ocræ de ru, per tertiam partem quantitatis cretæ et totum simul sobilia, et tere cum aqua clara magis spissum quam poteris... Postea pone ipsum colorem qui aliter tempera vel assisia auri dicitur, in conchilla aut in scutella figuli vitriata, aut in vase vitri. Et cum operari vis, accipe de ipso in conchilla alia parviori quantum vis et modera ipsum cum claro ovi spongiato at rationabilem mollitiem seu liquidatem pro pingendo aut scribendo de ipso, et si habes tempus cum temperaveris, dimittas inveterari per plures dies vel septimanas ipsam temperam, quia melior erit putrida quam recens. Postea de ipso scribe pinget et pertrahe quæ vis et ubi vis et dimittas siccari... ponas aurum in locis cartæ aut papyri quibus ipsum colorem vel assisiam posuisti... Ideo cum aurum poni vult, color talis remansus de alia positione auri alias facta melior est...*²⁵⁸.

Vemos que la superficie, sobre la que después se extendía el mordiente, se aparejaba con carbonato cálcico y un poco de ocre disueltos en agua. Una vez aplicada la lámina de oro se bruñía la superficie dorada con un diente de caballo o de oso.

Por último se incluye una receta para dorar también con pan de oro, en la que se describe un mordiente a base de yeso molido con sinopia y aglutinados con cola de pescado, previamente diluida con vino blanco:

*Pour mettre or de feuilles battues-Molez gypse tres bien avec yaue pure et nette, puis le sechiez, puis le molez avec cinote si comme rose, et avec cole de poisson qui sois fondue avec tres bon vin blanc et le mettez au pincel la ou vous vouldrez et sois bien couvert et le sechiez puis le raez dun coustel plainement et mettez lor dessus et le fermez de ametiste, et le lissez...*²⁵⁹.

La superficie así dorada se bruñía con una piedra amatista.

En cuanto al plateado con pan de plata, en este manuscrito no existe ninguna referencia al mismo. Este metal sólo aparece mencionado una vez reducido a polvo para su empleo como pintura o tinta de plata.

Por otro lado, en este texto aparecen distintas recetas para confeccionar polvo de oro que se empleaba para escribir o pintar. En una de ellas el sistema consistía en pulverizar recortes de oro previamente lavados en una concha o en una bacía. Una vez eliminada el agua, el oro se posaba en el fondo del recipiente y se colocaba al fuego. Este sistema se utilizaba también para pulverizar otros metales como el cobre, la plata o el estaño:

...tres fin or menu et le broyez en un mortier suzille... mais avant ce doit estre votre limeure d'or bien lavee en un bachin ou en une conche de llimeterie a un pincel et en ce mortie dessus dit, molez tant or que have qui y sera mise sois au departir clere. Et en telle maniere purrez molez cuivre argent loton estaing et tout autre metal... Et quant ce sera fair, ostez liaue et les

²⁵⁷ Se trata de un dato de especial interés ya que se trata de la primera mención que hemos encontrado a un mordiente envejecido. El envejecimiento del mordiente incrementaba su capacidad adhesiva. De hecho, cuando la cola o la clara de huevo se descomponen se vuelven más pegajosas.

²⁵⁸ Merrifield, M. P., 1999, rec. 298, p. 281.

²⁵⁹ Merrifield, M. P., 1999, rec. 318, p. 301. Esta receta y las tres que se citan a continuación (322, 310 y 339) son según Merrifield añadidos de Jean Le Begue debido, entre otras razones, a que están escritas en francés. Merrifield, M. P., 1999, p. 3.

ordures et laissez lautre rasseoir, puis le metez sur les charbons avec eaue r le chauffez et mouvez²⁶⁰.

Una forma diferente para elaborar el polvo de oro consistía en mezclarlo con mercurio y un poco de sal, e introducirlo en un crisol al fuego hasta que el mercurio se evaporaba. Después se lavaba el polvo de oro con agua, y cuando secaba, se mezclaba con cola de pergamino o con cola fuerte. Esta mezcla se calentaba al baño de María hasta su disolución, momento en que se podía utilizar:

Mettez argent vif avecques or molu en pouldre en cuir de cerfs, et le espraignez si passera l'argent vif par le cuir et lor demourra ou cuir, puis mettez lor avecques l'argent vif sur le feu maiz gardez bien que le crosel narde. Et mettez avecques un pou de sel bien moulu et crible tant que le vif argent se parte par fumee, le quel vous pouez recevoir en une escuelle ointe de graisse pendue au hault au dessus puis lavez la pouldre dor en un bacin en yaue... quant elle est seche en glus faite de parchemin orculin (ou velin) le quel mis en vaisel sur eaue chaude est tantost resolu et quant tout sera resolu moelez bien et mettez en vostre plume ou pincel et escrisez ou paindez dicellui or trempe²⁶¹.

Así mismo, se describe la forma de obtener pintura de oro en una receta para dorar distintos materiales como tela, pergamino o paneles de madera. Dicha pintura se confeccionaba con polvo de oro aglutinado con una mezcla de clara de huevo y de orina:

A paindre et escrire dor sur telles, parchemins, ou tables, et toutes autres choses-Emplissiez de votre orine un vaissel de voirre et si le laissez reposer tant que elle soit bien claire, puis prenez glaire doeufs tres bonne deux parties et les meslez avec vostre orine nouvelle ensemble, et le mettez avec or solut ou broye, dedens le cornet et de cest or povez escrire comme dautre couleur...²⁶².

Por lo que respecta al segundo tratado de Alcherio, denominado *Experimenta de Coloribus*²⁶³, escrito entre 1409 y 1410, aparecen en él datos de interés con relación al dorado. Así se contienen dos recetas para la confeccion de la purpurina. En la primera de ellas, esta sustancia se obtenía preparando en primer lugar una amalgama de estaño y mercurio a la que se añadía después azufre y sal amónica. Todo ello se introducía al horno en un recipiente de vidrio cubierto con un plato de hierro agujereado para que saliera el vapor. Una vez fuera del horno se rompía el recipiente y se extraía la purpurina. Para su uso ésta se mezclaba con agua de cola o con clara de huevo batida:

Ad faciendum purpurinum colorem. Accipe sal armoniacum onciam i., argentum vivium onciam i., sulphur vivium onciam i., Stagnum onciam i., et fonde Stagnum ad ignem, et in ipso mitte argentums vivium, et dimitte stare aliquantulum, et mole dictum sal armoniacum et sulphur simul; et pone in dicto stagno liquefacto, in quo est argentum vivum, et omnia pone in ampula vitri... cum vis operari, distempera cum aqua gummata, vel cum clara ovi spongiata²⁶⁴.

El proceso indicado en la segunda receta tenía como finalidad obtener un color de purpurina tan bello como el oro para aplicarlo en libros y pergamino. Este procedimiento era prácticamente igual que el anterior:

²⁶⁰ Merrifield, M. P., 1999, rec. 322, p. 303.

²⁶¹ Merrifield, M. P., 1999, rec. 310, p. 297.

²⁶² Merrifield, M. P., 1999, rec. 339, p. 313.

²⁶³ Las recetas que se incluyen en este tratado proceden de distintas fuentes como señala expresamente Alcherio: de un libro sin encuadernar que le facilita un monje denominado Dionisio (recetas 1 - 47) y de otro libro del pintor boloñés Johannes de Módena (recetas 100-116). Merrifield, M. P., 1999, pp. 68 y 90.

²⁶⁴ Merrifield, M. P., 1999, rec. 19, p. 55.

*Ad faciendum purpureum colorem pulcrum et aurum. Accipe argenti vivi et stagni, et fonde simul; postea accipe sulphuris vivi, salis armoniaci, et tere simul hec duo, et pone cum predictis, terendo super lapide subtiliter cum... et est color optimus ad ponendum super libris et cartis*²⁶⁵.

Por otro lado, en este texto se incluye una fórmula para la realización de un mordiente al aceite que Alcherio no menciona al referirse a estas sustancias en su primer tratado. Dicho mordiente, al que según el autor no afectaban las condiciones climatológicas, se confeccionaba con minio, cerusa, verdigiris, bol y ocre pulverizados con agua y mezclados después, una vez evaporada el agua, con aceite de linaza, a lo que se añadía un poco de barniz líquido:

*Ad faciendum mordentem qui stet ad aerem.-Accipe parumper de minio, et cerusa... et verderamo, et de bolo, et de ocrea, et tere omnia ista ad invicem cum aqua. Postea sine siccari usquequo aqua exiverit. Postea accipe illud quod remanserit, et tere cu moleo et semine lini, et pone intus cum aliquanto vernicis liquide, et aliquantum de auratura; et omnia ista tere bene invicem, et ponas in opere, et quando pungit pone super aurum*²⁶⁶.

De entre los siglos XIV y XV es el denominado *Manuscrito de Estrasburgo*²⁶⁷, texto anónimo que constituye uno de los más completos escritos en época medieval en el norte de Europa²⁶⁸ sobre técnicas artísticas. La información que proporciona acerca de la técnica del dorado es extensa y detallada, e incluye distintas instrucciones y recetas para su aplicación sobre distintos materiales, para la realización del aparejo de yeso, elaborar diferentes mordientes etc. Además este texto merece especial atención, ya que en él encontramos algunas de las primeras referencias al plateado de superficies con láminas de este metal²⁶⁹. Mencionaremos en primer lugar una descripción del sistema a seguir para la realización de una base adecuada sobre la que extender el pan de plata o de oro. Esta base o aparejo se confeccionaba con creta que suministraban los comerciantes de pieles, mezclada con cola animal y un poco de clara de huevo:

*If you want to make a good foundation on which to lay silver and gold, so that they are beautifully smooth -first of all take cretam pellicarie which the furriers stock. This chalk is prepared in the following way. Take the scales and bones, preferably those of the head, of a pike, and boil them together in a double-glazed vessel until the liquid is reduced by a third, then strain the brew through a linen cloth and grind the above-mentioned chalk with the fish-brew. Put it in a pot and let it harden and when you want to make the foundation for gold-leaf, take a piece the size of a hazel-nut of this preparation and grind it well on the slab with some glaire*²⁷⁰.

A continuación se molían y mezclaban las sustancias anteriormente descritas con bermellón, sal amónica²⁷¹ y tres flores de azafrán: *Grind into this equal quantities, both the size of a pea, of vermilion and sal-ammoniac and three saffron flowers. Grind this all well together on a slab and put it in a pot...*²⁷². Este aparejo tendría un tono rojo anaranjado por la presencia del bermellón y del azafrán. Para la ejecución del aparejo del pan de plata se seguía el mismo procedimiento pero omitiendo el azafrán,

²⁶⁵ Merrifield, M. P., 1999, rec. 39, p. 65.

²⁶⁶ Merrifield, M. P., 1999, rec. 107, p. 95.

²⁶⁷ Ms. A VI, 19 de la National Gallery de Londres.

²⁶⁸ Publicado por Borradaile, V. y R., *The Strasbourg Manuscript*, 1966.

²⁶⁹ No resulta posible establecer con certeza si en este manuscrito aparecen por primera vez las menciones al plateado de superficies de madera, al no haberse determinado todavía si el mismo es anterior al tratado de Cennini, en el que también se cita dicha técnica.

²⁷⁰ Borradaile, V. y R., 1966, p. 25.

²⁷¹ Quizá el papel de esta sustancia fuera emblanquecer la mezcla, tal y como se indica en otra receta del mismo manuscrito. Borradaile, V. y R., 1966, p. 27.

²⁷² Borradaile, V. y R., 1966, p. 25.

probablemente para evitar conferir un tono amarillento al metal: *This foundation is right for laying under gold-leaf; for silver-leaf the process is the same except that the saffron is omitted...*²⁷³ Por último se indica que el pan de plata se debía aplicar por el “método húmedo”: *The leaf should be laid by the wet method*²⁷⁴. Este método se denominaba así porque la superficie aparejada se debía humeder con un mordiente antes de aplicar el oro o la plata.

A continuación se incluye otra receta para confeccionar el aparejo, pero esta vez por el método denominado “en seco”:

*If you want to make a good foundation on which gold and silver can be laid by the dry method take the same amount of chalk as before and grind it in the same manner as for the last recipe. Add to it vermilion and sal-ammoniac in equal quantities, the size of a pea, and two drops of honey. Grind these well together with liquid glaire and mix them...*²⁷⁵.

Como vemos el aparejo se realizaba con creta, bermellón, sal amónica y dos gotas de miel, sustancias que después se mezclaban con clara de huevo líquida. Este aparejo tendría un tono rojizo debido al añadido del bermellón. La superficie así aparejada debía estar seca cuando se aplicara la hoja de oro o de plata: *It should be dry when the gold or silver leaf is applied*²⁷⁶. Esto se debía a la presencia de miel²⁷⁷ en el aparejo, que proporcionaba una superficie pegajosa apropiada para que la hoja de oro se adhiriera sin necesidad de humedecerla²⁷⁸.

Por último, se incluye una fórmula para preparar otro aparejo que consistía en moler previamente creta y cubrirla con agua durante dos días, pasados los cuales se eliminaba el agua y se trituraba la creta para obtener una pasta, que se dejaba secar en una tabla de madera:

*If you want to make a foundation for gilding, take chalk and crush it and put it in a small bowl covered with water and leave it for two days. Then pour off the water and grind the chalk to a paste on a clean slab and put it on a little wooden board and let it dry*²⁷⁹.

Para su empleo a la hora de dorar, el yeso se mezclaba con sal amónica para emblanquecerlo y después se añadían cola de pescado y un poco de miel:

*When you want to gild take two parts of this chalk and one part sal-ammoniac in order to make it whiter. Then taking a leaf of dried fish glue, shave off a tiny piece the size of a lentil and add a very little honey. Mix these all together and temper with water*²⁸⁰.

Este aparejo, que constituye una variante del que se reseña en primer lugar, sería de tono blanco, a diferencia de los anteriormente citados.

Por lo que atañe a los mordientes, en este manuscrito se incluyen varias recetas para su confección. Así, en una de ellas se cita un mordiente al agua a base de tierra Lemnia y

²⁷³ Ibídem nota anterior.

²⁷⁴ Ibídem nota anterior.

²⁷⁵ Ibídem nota anterior.

²⁷⁶ Ibídem nota anterior.

²⁷⁷ La miel además actúa como agente higroscópico que retarda el secado y, por consiguiente, el endurecimiento del aparejo.

²⁷⁸ Borradaile, V. y R., 1966, nota 19, p. 95.

²⁷⁹ Borradaile, V. y R., 1966, p. 27.

²⁸⁰ Ibídem nota anterior.

un poco de carbón pulverizados con una o dos gotas de miel, sustancias que se mezclaban después con cola de pescado. *Take finest Lemnian earth which the goldsmiths keep and a little charcoal and grind it well with one or two drops of honey*²⁸¹. *Temper this with soaked fish glue and lay the gold leaf by the dry method*²⁸². Sobre este mordiente se aplicaba la hoja de oro por el método en seco.

Además se menciona otro mordiente, esta vez de naturaleza oleosa, que se define como “excelente”, ya que permitía dorar o platear de forma rápida y sencilla y que además proporcionaba una superficie duradera a la que no afectaban el agua ni el alcohol:

*Now I am going to teach you how to gild skilfully and expeditiously so that both gold and silver retain their brilliance. To start with I am going to tell you how to make a good gold size on which gold and silver leaf can be laid easily so that they dry without losing their lustre and from which neither water nor spirits can move them and this holds good for any surface on which this gold-size has been laid, be it iron, steel, tin or lead, stone, ivory or any wrought metal-work or woven material or terra cotta or any other such substance*²⁸³.

Vemos que este mordiente se realizaba con bol arménico y rojo de plomo, aglutinados con aceite de linaza, a lo que se añadía hueso blanco calcinado y vitriolo²⁸⁴. Por último a esta mezcla se añadía barniz de pintor:

*Take two parts of ochre and the third part of Armenian bole and the fourth part of red lead and grind all thoroughly together with linseed oil on the grinding slab... Then into a glassful of this colour grind as much as a half walnut of white calcined bone and an equal quantity of zinc vitriol and lastly when this is all well ground together add to the colour half a painter's pot of varnish, grinding it all well together. This makes an excellent gold size...*²⁸⁵.

A continuación se describe el procedimiento para la aplicación de la hoja de oro sobre dicho mordiente graso en superficies de madera, entre otras, impregnadas previamente con varias manos de cola:

*Now I am going to teach you how one should lay gold on this mordant. To start with, when you wish to gild on wood, on woven material or on terra cotta, first of all lay a coat of fresh (parchment), size two or three times so that the wood is thoroughly sized and treat the other surfaces in the same way and when the size is dry on the wood or on the material or on the stone, paint the gold size on top of the size with a soft bristle brush and lay it on evenly and thinly and let it dry-but not absolutely-then touch it with the finger and if it is dry, yet looks shiny and feels slightly “tacky” to your finger, it is in the right condition for gilding*²⁸⁶.

Cuando el mordiente estaba ligeramente pegajoso, se extendía el oro o la plata con un trozo de algodón hasta cubrir toda la superficie, frotándose después la misma con lana para eliminar las partículas de oro de las partes donde no se había aplicado mordiente. Además, esta operación tenía como finalidad que el oro se adhiriera correctamente en aquellas zonas donde se había extendido el mordiente²⁸⁷:

²⁸¹ La miel se aplicaba aquí una vez más con el objetivo de incrementar la capacidad adhesiva del mordiente, así como para retardar el secado, lo que permitía dorar con menor celeridad.

²⁸² Borradaile, V. y R., 1966, p. 25.

²⁸³ Borradaile, V. y R., 1966, p. 61

²⁸⁴ El hueso blanco calcinado y el vitriolo de cinc se empleaban como agentes secantes del aceite.

²⁸⁵ Borradaile, V. y R., 1966, p. 61.

²⁸⁶ Ibídem nota anterior.

²⁸⁷ Esto se explica por el hecho de que el pan de oro no se corta exactamente en el tamaño de la zona a dorar, sino que suele ser un poco más grande. Por ello, al aplicar el oro se cubren ligeramente las zonas

Then cut your gold or silver and lay it carefully piece by piece wherever the gold size is and gently press down the gold on to the mordant by means of a piece of cotton, until the surface is completely covered with gold or silver. Afterwards, rub over the gilded surface with (lamb's) wool so that the gold comes away from those parts not covered with the gold-size, while adhering wherever the mordant has been laid²⁸⁸.

Por último se cita otro mordiente al agua, que se elaboraba con dos tipos de áloe disueltos en vinagre, mezclados con goma amónica, bol arménico y un poco de miel. Todo ello se aglutinaba con agua de cola y un poco de saliva²⁸⁹:

For another gold size, take aleo hepaticum and aleo titoclonium-the same quantity of each, as much as you want- and put them in a glazed vessel and pour over them pure vinegar, till covered to the extent of a finger's breadth and leave to stand for twenty-four hours. Then pour the liquid off the top on the grinding slab and mix with it as much as a hazel-nut of gum armoniacum and as much as a pea of Armenian bole and a small pot of honey and grind all well together. Again this should be of the consistency of liquid honey. Temper this with the usual gum water and mix with it four drops of spittle. And then it is ready for use²⁹⁰.

Por otra parte, en este manuscrito aparece también una receta para la confección de un barniz aplicable a superficies recubiertas con plata, estaño o plomo, para que semejaran doradas :

...if you want to make another golden colour for painting over silver, tin or lead so that it looks like gold, make asi it follows: To begin with, again take either glassa varnish or mastic and crush it to powder and pass it through a sieve into 1 lb. of oil but first let this oil cook and skim it , then slowly sprinkle the varnish into the hot oil and stir it together until the varnish is dissolved and let it then gently simmer without great heat, stirring it all the time so that it does not burn and when it begins to thicken take 2 ozs. of Greek pitch or the same quantity of aleo atustrinum, or of aleo tabellinum (whichever you use, take 2ozs. to 4 lbs. varnish). This will turn the varnish into a lovely golden colour...²⁹¹.

Como vemos, este barniz graso de tono dorado se obtenía mezclando ámbar o almáciga cocidos en aceite de linaza con la adición de aloe como colorante.

De finales del siglo XIV es *Il libro dell'arte* de Cennino Cennini²⁹², uno de los manuales de técnicas artísticas más importantes de esta época²⁹³. En él se recogen recetas e instrucciones que se retraen a Teófilo y St. Audemar, e incluso algunas de ellas se remontan a los autores clásicos. Cennini aborda en su obra todas las técnicas pictóricas del momento: la pintura sobre tabla, sobre muro, papel y la decoración de arcones y estandartes. Así mismo se refiere a la ejecución de azulejos y mosaicos, sin abandonar totalmente las características indicaciones medievales sobre cosméticos y

colindantes y, en consecuencia, se debe frotar suavemente la superficie para eliminar las partículas metálicas.

²⁸⁸ Borradaile, V. y R., 1966, p. 61.

²⁸⁹ Ignoramos el papel que podía jugar esta sustancia en la mezcla.

²⁹⁰ Borradaile, V. y R., 1966, p. 67.

²⁹¹ Borradaile, V. y R., 1966, p. 63.

²⁹² El manuscrito de esta obra se conserva en distintos códigos: el Laurenziano 78 P. 23, el Riccardiano 2190 de Florencia y el Ottoboniano 2974 del Vaticano. Borghini, S., 1995, p. 34. Ed. española consultada, *El Libro del Arte*, traducción de Fernándo Olmedo la Torre, 2000.

²⁹³ Se ha considerado como una obra de transición entre dos periodos históricos que refleja todavía la práctica de los talleres medievales pero se vislumbra ya en ella una proyección hacia el Renacimiento. Desde el punto de vista de la técnica se ha afirmado que es el primer ejemplo de obra tecnológica renacentista.

tintes. En este texto se ofrece una extensa y pormenorizada información, que incluye además importantes novedades sobre la técnica que nos ocupa. Para los objetivos de este estudio resulta de especial interés, ya que todo el proceso de ejecución del dorado que en él se reseña es aplicable al mobiliario, extremo que Cennini señala claramente en su exposición sobre la ornamentación de cofres y arcas:

*De cómo trabajar sobre cofres o arcas y del modo de decorarlos y pintarlos. Si quieres decorar cofres o arcas de una forma regia, estúcalos y sigue los mismos procedimientos que utilizabas sobre tabla al dorar, pintar, granear y barnizar...*²⁹⁴.

Este autor comienza describiendo una serie de operaciones necesarias para la preparación de la superficie de madera a dorar, mediante la aplicación consecutiva de dos aparejos de yeso diferentes. Así, en primer lugar menciona el sistema de elaboración del yeso del primer aparejo y su extensión sobre la superficie de madera, previamente trabajada para eliminar nudos y protuberancias:

*Luego coge alabastro yesoso, es decir de Volterra, purgado y tamizado como si fuese harina... y mézclalo bien con esta cola... Luego recógelo con una espátula, aplícalo sobre la superficie del retablo y luego ve cubriendo toda ella con la espátula grande y muy plana... Luego coge parte de este yeso molido; caliéntalo; toma un pincelito de cerdas suaves y aplica este yeso sobre las molduras y las hojas, y lo mismo harás con los planos lisos, pero con espátula. En los demás sitios y molduras da tres o cuatro manos; pero en los planos lisos no es conveniente dar demasiado. Déjalo secar durante dos o tres días. Luego coge la rasqueta de hierro; ve rascando todas las zonas lisas. Consigue unas herramientas de hierro como rasquetas ganchudas que habrás visto utilizar a los pintores y que tienen distintas formas. Repasa bien las molduras y follajes para que no queden llenos de yeso, sino cubiertos por igual, y consigue que a grandes rasgos se disimulen los defectos de los planos y las faltas de las molduras con este enyesado*²⁹⁵.

A continuación Cennini se refiere a la forma de elaborar el yeso fino con el que se confeccionaba el segundo aparejo:

*...se trata del mismo yeso que antes, pero purgado durante un mes, tenido en una cubeta llena de agua. Remueve todos los días el agua, que casi llega a corromperse, deja que desprenda todo su calor y quedará tan suave como la seda. Luego tira el agua, de forma que quede casi como un pan y déjalo secar; este es el yeso que venden los especieros para nosotros los pintores. Y este yeso es el que se emplea para enyesar, dorar, hacer relieves y otras cosas bellas*²⁹⁶.

En la siguiente receta se señala el procedimiento para aplicar el aparejo de yeso fino sobre la superficie ya preparada con alabastro yesoso. Así se indica que para emplear los panes de yeso fino, resultantes de la operación arriba descrita, era necesario cubrirlos con agua, molerlos y, por último, mezclarlos con cola en un recipiente al baño de María. Seguidamente se describe el sistema de aplicación del yeso:

...Cuando esté caliente, coge tu retablo; y moja un pincel de cerdas grande y suave en este puchero, toma una cantidad discreta de yeso, ni poco ni mucho; y aplica una mano bien extendida por los planos, las molduras y los relieves. A medida que vas dando esta primera mano ve frotando y alisando con la palma de la mano, con movimientos circulares, allí donde pongas el yeso; y así conseguirás incorporar bien el yeso apagado al alabastro. Tras hacer esto, vuelve a comenzar y da una mano extendida con pincel, sin volver a frotar con la mano. Luego déjalo reposar un poco, de forma que no seque del todo; y dale otra mano en el otro sentido: y de esta forma, siempre manteniendo el yeso caliente, aplícalo sobre los planos al menos ocho

²⁹⁴ Cennini, C., 2000, cap. CLXX, p. 207.

²⁹⁵ Cennini, C., 2000, cap. CXV, pp. 154, 155.

²⁹⁶ Cennini, C., 2000, cap. CXVI, pp. 155, 156.

*veces. En los follajes y otros relieves aplica menos; sin embargo no se puede aplicar demasiado en los planos; este es el motivo por el cual se rae posteriormente*²⁹⁷.

Como vemos, no se daban las mismas manos de yeso en todas las zonas de la obra, ya que las lisas recibían un mínimo de ocho, mientras que en la talla y molduración se aplicaban menos, aunque no se especifica la cantidad exacta.

Con respecto al proceso de preparación de la superficie arriba mencionado, se establece una salvedad para los objetos de reducidas dimensiones, en los que podía eludirse el empleo del yeso grueso extendiendo en su lugar sobre la superficie de madera dos o tres manos de cola: *...y dar solamente yeso apagado tantas veces como tu experiencia te aconseje*²⁹⁸. Esto se debe a que en objetos pequeños con decoraciones menudas, el aparejo de yeso fino es suficiente para proporcionar la superficie apropiada para dorar, mientras que si se aplicaran los dos aparejos, la decoración, al tener poco relieve, podría quedar oculta.

Así mismo, este autor establece una variante en la elaboración y aplicación del aparejo de yeso fino:

*También hay muchos que muelen yeso apagado con cola en vez de hacerlo con agua. Esto es conveniente para enyesar allí donde no se haya aplicado alabastro yesoso, que ha de estar más templado. Este yeso es muy bueno para hacer relieves de hojas y otros asuntos... Pero cuando prepares este yeso para hacer relieves añade un poco de bol armenio, lo suficiente para darle un poco de color*²⁹⁹.

Este aparejo se empleaba en ausencia del de alabastro yesoso y también para la realización de relieves que se obtenían aplicando a punta de pincel la mezcla de yeso en caliente sobre la superficie. En este caso el aparejo presentaría un tono rosaceo por la presencia del bol.

Cennini describe también dos procedimientos diferentes para decorar la superficie enyesada con motivos en relieve de mayor tamaño, realizados con moldes de distinto tipo. En el primer sistema se empleaban moldes de barro:

*De cómo has de modelar algunos relieves para decorar algunas zonas de tu retablo... con el yeso mencionado (yeso apagado), o con uno algo más fuerte de cola, puedes modelar alguna cabeza de león u otros adornos conseguidos con moldes de barro o de greda. Unta dicho molde con aceite de quemar, vierte algo de yeso bien templado y déjalo enfriar...*³⁰⁰.

El motivo obtenido se fijaba a la superficie con el mismo yeso. En el segundo sistema se hacía uso de moldes de piedra para la obtención de motivos que se empleaban, entre otros objetos, para la ornamentación de cofres:

... Coge una piedra tallada con la forma que desees y úntala con tocino o sain. Luego toma estaño batido, colócalo sobre el estaño que está encima del molde con ayuda de algo de estopa mojada y golpeando fuerte con un mazo de sauce... Toma luego alabastro yesoso molido con cola, llena con él el molde que has conseguido. Así podrás decorar muros, cofres, piedra y todo

²⁹⁷ Cennini, C., 2000, cap. CXVIII, pp. 156-158.

²⁹⁸ Cennini, C., 2000, cap. CXVIII, p. 158.

²⁹⁹ Cennini, C., 2000, cap. CXIX, p. 159.

³⁰⁰ Cennini, C., 2000, cap. CXXV, p. 163.

*lo que quieras aplicando después mordiente sobre el estaño; y cuando esté aún mordiente, doralo con oro fino, luego pégalo al muro cuando esté seco, con pez de barcos*³⁰¹.

Esta descripción nos indica que el oro se fijaba al estaño con un mordiente al aceite. Conviene señalar aquí que en la actualidad se conservan algunos ejemplares de mobiliario decorados con esta técnica. Se trata de arcones toscanos denominados de “esponales”³⁰² o de “damiselas”³⁰³. Uno de ellos³⁰⁴, datado hacia 1350³⁰⁵, se encuentra decorado con figuras de pie o a caballo, formando parte de escenas amorosas (Fig. D.4). Estas escenas, policromadas en colores brillantes, se repiten de forma alterna por toda la superficie del mueble. La naturaleza repetitiva de la decoración viene dada por el empleo de moldes para su ejecución. Se conocen también otros dos ejemplares que presentan una ornamentación similar³⁰⁶. Por otro lado, el hecho de que el primer arcón se haya fechado a mediados del siglo XIV, bastantes años antes de que publicara Cennini su tratado, demuestra que se trata de una técnica más antigua que recoge este autor posteriormente.

A continuación el autor describe distintas operaciones a efectuar para el embolado de las superficies a dorar. Así, comienza indicando que el bol adecuado para ello se confeccionaba con bol arménico mezclado con clara de huevo batida a punto de nieve y agua. Después señala la forma de extender el bol sobre la superficie enyesada, lo que se realizaba empleando:

*...una esponja suave; lávala bien y empápala con agua muy limpia; escúrrela. Luego ve pasando suavemente esta esponja no demasiado húmeda por las zonas que quieras dorar. Después temple este bol con ayuda de un pincel algo grueso de marta hasta dejarlo líquido como agua, para dar una primera mano; y allí donde quieras dorar y hayas humedecido con la esponja, ve aplicando este bol... Luego espera un poco: vuelve a echar bol en el vasito y, siguiendo el mismo método, aplica una tercera mano, evitando que se marquen las pinceladas. Después echa mas bol en el vasito y con el mismo procedimiento da otra mano: de esta forma quedará aplicado el bol. Ahora deberás cubrir la tabla con tela para protegerlo lo mejor posible del polvo, el sol y el agua*³⁰⁷.

Cennini menciona una variante para elaborar el bol que consistía en mezclar directamente este material molido con clara de huevo:

*...Coge el bol pulverizado y mézclalo con la clara. Luego mézclalo lenta y cuidadosamente; y cuando empiece a secarse entre tus manos, añade sobre la piedra agua limpia y clara. Luego, cuando esté bien molido, témpalo como siempre con el pincel empapado de agua clara y, de la misma forma que te he dicho anteriormente, aplica cuatro manos a tu obra...*³⁰⁸.

Como hemos visto en las descripciones anteriores para el embolado de las superficies a dorar se aplicaban cuatro manos de bol. Por último, Cennini indica una forma de

³⁰¹ Cennini, C., 2000, cap. CXXVIII, p. 165.

³⁰² En italiano *cassoni di nozze* ya que formaban parte del ajuar que los esposos aportaban al matrimonio.

³⁰³ En italiano *coffani di donazzelle* quizá así denominados por ir decorados con figuras de jóvenes mujeres.

³⁰⁴ Este arcón aparece publicado en Wilk, C., *Western furniture 1350 to the present day*, 1966, p. 26.

³⁰⁵ Forma parte de la colección del Victoria and Albert Museum, inv. n° 317-1894.

³⁰⁶ Uno de ellos se encuentra en el castillo de Vincigliata de Florencia y el otro en la Fundación Cini de Venecia. Wilk, C., 1966, p. 26.

³⁰⁷ Cennini, C., 2000, cap. CXXXI, pp. 166, 167.

³⁰⁸ Cennini, C., 2000, cap. CXXXII, p. 168.

confeccionar el bol que denomina “técnica de los antiguos”³⁰⁹, que consiste en mezclar el bol, preparado en alguna de las dos maneras previamente señaladas, con tierra verde: *...cubrir con tela toda la tabla antes de enyesar; y luego dorar con tierra verde, mezclando esta última con cualquiera de los dos temples que te he mostrado, a tu gusto*³¹⁰.

En cuanto a la aplicación del oro, esta operación tenía lugar una vez pulida la superficie embolada con un trozo de tela de lino o bien bruñida con un diente:

*...cuando lo tengas bien bruñido y limpio, coge un vasito casi lleno de agua muy clara y añade un poco del temple que preparaste con la clara de huevo... toma un pincel de marta grueso y suave; coge tu oro fino y agarra con unas tenacillas o pinzas cada uno de los panes. Ten a mano un pedazo de papel cuadrado, mayor que el pan de oro y con las esquinas recortadas. Mantenlo en la mano izquierda y con el pincel en la mano derecha moja el bol en la superficie que habrá de ocupar el pan de oro que tienes en la mano. Y mójalo todo uniformemente... Luego acerca suavemente el pan de oro al agua que hay sobre el bol; pero haz que el oro sobresalga un poco del papel para que este no se moje al pegar el oro. O bien, en cuanto el oro haya tocado el agua separa inmediatamente el papel. Y si ves que el oro no ha quedado pegado del todo, coge un poco de algodón y presiona muy ligeramente allí donde sea necesario...*³¹¹.

El procedimiento se repetía dos veces más, haciendo que cada pan de oro se superpusiera ligeramente sobre el anteriormente aplicado. En esta receta se indica también la forma de confeccionar una especie de almohadilla³¹², que se empleaba para cortar en ella los trozos de pan de oro necesarios para cubrir las faltas en la superficie dorada:

Consigue entonces un cojín del tamaño de un ladrillo o un adobe, clavando sobre una tabla plana una pieza de cuero de buena calidad, muy limpio y sin rastro de grasa. Clávala todo alrededor de la tabla y llena el espacio entre la madera y el cuero con borra. Luego coloca sobre este cojinete un pan de oro bien extendido y con un filo plano córtalo en pedazos, dependiendo de los trozos que hayas de reponer. Con el pincelito de marta puntiagudo y con el temple anterior humedece donde falte oro; y simplemente humedeciendo entre los labios el rabo del pincel podrás recoger el pedacito de oro y colocarlo donde haga falta...

Por último se señala que el oro se podía bruñir a corto plazo... *ese mismo día lo puedas bruñir... cubriendo con paños blancos el oro que acabas de poner*³¹³. El cubrir la superficie dorada tenía como objetivo evitar que el polvo se depositara sobre ella, ya que en este caso, la misma se rayaría al pasar el bruñidor.

Por lo que respecta al procedimiento de bruñido de la superficie dorada, Cennini proporciona prolijas explicaciones, de lo que se extrae la importancia que le concede al mismo. Así, comienza señalando los distintos instrumentos que se podían emplear al efecto:

...consigue una piedra que se llama amatista... Y si no dispones de esta piedra, si te puedes permitir el gasto, es mejor utilizar zafiros, esmeraldas, ten en cuenta que cuanto mayor sea la

³⁰⁹ Cennini se refiere a la técnica bizantina que aplicaba tierra verde en la zona a dorar. Ibídem nota anterior.

³¹⁰ Cennini, C., 2000, cap. CXXXIII, p. 168.

³¹¹ Cennini, C., 2000, cap. CXXXIV, pp. 169, 170.

³¹² Utensilio semejante al que se emplea en la actualidad para colocar en él el pan de oro a la hora de dorar y que se denomina pomazón.

³¹³ Cennini, C., 2000, cap. CXXXIV, pp. 169, 170.

*calidad de la piedra, mejor servirá para tus fines. También son buenos los dientes de perro, de león, de lobo, de gato, de leopardo y en general de todos los animales que se nutren de carne*³¹⁴.

A continuación el autor indica la forma de confeccionar un bruñidor con una piedra amatista que se redondeaba y pulía adecuadamente, requisito necesario para evitar, a la hora de bruñir, dañar la superficie dorada. Esta piedra se acoplaba a un mango de madera:

*...con una arandela de latón o de cobre y procura que la parte final del mago sea redondeado y pulido, de forma que se pueda adptar bien a la palma de la mano. Después dale lustre de la siguiente forma: toma un pórfido muy liso, echa encima polvo de carbón; y agarrando bien la piedra con la mano como si la estuvieses bruñendo, frótala bien contra el pórfido; y verás como la piedra adquiere solidez y se vuelve negra y reluciente como si fuese un diamante... Y cuando la quieras utilizar para bruñir oro o plata, mantenla primero cerca de tu cuerpo para que pierda todo rastro de humedad, que resulta muy perjudicial para el oro*³¹⁵.

Siguen varias descripciones sobre el método para bruñir la superficie dorada. En primer lugar Cennini indica un remedio para poder bruñir el oro cuando esta operación no se había realizado en el tiempo adecuado:

*... ¿Y en el caso de que hayan transcurrido diez días o un mes y no me haya sido posible bruñir por algún motivo? Coge un paño muy limpio; colócalo sobre el oro en la bodega o donde se encuentre. Toma después otro paño: mójalo en agua limpia, escúrrelo y retuércelo bien; ábrelo y extiéndelo sobre el primer paño que has puesto sobre el oro; inmediatamente se humedecerá el oro y resultará apto para ser bruñido*³¹⁶.

Esta operación resulta en efecto necesaria, ya que si la superficie está demasiado seca, por haber pasado tiempo desde que se aplicó el oro, el bruñidor no se desliza correctamente y en consecuencia se ralla el dorado. Así, para poder bruñir sin peligro de afectar a la superficie dorada, es necesario que el aparejo de yeso sea blando y flexible, lo que sucede si conserva un cierto grado de humedad.

Consecutivamente se proporcionan indicaciones para el bruñido de las superficies doradas lisas. Este procedimiento se llevaba a cabo sobre la superficie dorada libre de polvo y después de calentar la piedra de bruñir:

*...frotándola contra tu pecho o contra tus mejores vestidos, que no estén engrasados. Calientala bien... Tras esto ve bruñendo poco a poco, primero en una dirección y luego en la otra, manteniendo la piedra muy plana. Y si en algún momento te das cuenta de que el oro no queda reluciente como un espejo, coge un poco de oro y coloca un pan o medio, echando siempre el aliento antes sobre la zona; e inmediatamente brúñelo con la piedra...*³¹⁷.

El hecho de calentar el bruñidor tiene como objetivo que se deslice mejor por la superficie dorada. Por último indica el aspecto que debía presentar la superficie una vez concluida la operación de bruñido: *Podrás comprobar que está bien bruñido cuando el oro quede tan reluciente que parezca casi oscuro*³¹⁸. Esto se debe a que al adquirir la superficie un tono oscuro se asemeja más al metal macizo, lo que no sucede con el oro

³¹⁴ Cennini, C., 2000, cap. CXXXV, p. 171.

³¹⁵ Cennini, C., 2000, cap. CXXXVII, pp. 171, 172.

³¹⁶ Cennini, C., 2000, cap. CXXXVII, pp. 172, 173.

³¹⁷ Cennini, C., 2000, cap. CXXXVIII, p. 173.

³¹⁸ Cennini, C., 2000, cap. CXXXVIII, pp. 173, 174.

poco bruñido o mate, que presenta un tono más claro. Como dice Brunello³¹⁹, cuando el bruñido se realiza a la perfección, el oro adquiere un tono bastante cálido, característico, similar al del bronce, de donde procede precisamente el término “bruñido”.

Por lo que atañe al pan de oro, Cennini establece diferencias en el grosor del mismo en función de las zonas a dorar y del sistema de dorado llevado a cabo:

Has de saber que, por lo que respecta al oro para dorar planos, habrían de sacarse solamente cien panes de un ducado, a pesar de que se llegan a sacar ciento cuarenta y cinco; aunque el oro de las zonas lisas tenga que ser más delgado. Asegúrate, cuando quieras conocer el oro, que lo compras a un buen orfebre. Y observa bien el oro; si es jaspeado y rígido, como pergamino de cabritilla... es de buena calidad. En marcos y follajes es mejor utilizar oro mas fino; y en los frisos delicados y otros adornos en mordiente, ha de ser finísimo, casi como una tela de araña³²⁰.

De esta descripción extraemos la existencia en la época de panes de oro de diferente grosor. Por otra parte, consideramos que la exigencia que plantea este autor sobre el empleo de oro muy fino para el dorado de elementos tallados y de aquellos a dorar con mordiente graso, podría deberse a que este tipo de oro se adaptaría mejor a dichas superficies que el oro más grueso.

Por lo que respecta a la plata, Cennini advierte que se debía eludir su empleo sobre distintas superficies, entre las que se encuentra la madera, debido a la oxidación de la misma³²¹, que provoca el ennegrecimiento de este metal, advertencia que también afecta al oro falso:

...Y ten en cuenta que has de usar la plata lo menos posible, ya que no es duradera y se vuelve negra tanto en una pared como sobre madera... En su lugar utiliza mejor estaño batido o en láminas. Evita también usar oro falso, que se vuelve negro rápidamente³²².

No obstante recomienda el uso de la plata como material de aprendizaje, dado que su coste era menor que el del oro: *...si quieres enseñar a los aprendices jóvenes a dorar, haz que utilicen plata, para que vayan adquiriendo un poco de práctica; ya que así los errores resultarán menos gravosos³²³.*

Cennini también menciona el sistema de dorado al aceite, empleando para ello un mordiente que considera “perfecto” para dorar muro, tabla y cualquier otro material. Dicho mordiente se confeccionaba con aceite cocido junto con una pequeña cantidad de albayalde o de cardenillo, como agentes secantes del aceite, a lo que se añadía un poco de barniz. Esta mezcla se cocía y se dejaba reposar un tiempo. Después se extendía sobre la superficie a dorar y cuando:

...la base está mordiente y pegajosa, coge las pinzas, corta aproximadamente medio pan de oro puro, oro con aleación metálica o de plata (aunque no sean duraderos) y aplícalo sobre el mordiente mencionado. Presiona bien con el algodón y luego ve repasando este oro y aplica mordiente en las zonas donde no haya... Ten en cuenta que el oro que se aplica sobre mordientes ha de ser el mas batido y fino que puedas encontrar: ya que, si es grueso, no podrás utilizarlo con tanta facilidad. Cuando hayas dorado completamente, si quieres, puedes dejarlo

³¹⁹ Cennini, C., 2000, cap. CXXXVIII, p. 174, nota 1.

³²⁰ Cennini, C., 2000, cap. CXXXIX, p. 174.

³²¹ Fenómeno que se produce por el contacto de este metal con el azufre de la atmósfera.

³²² Cennini, C., 2000, cap. XCV, pp. 139, 140.

³²³ Cennini, C., 2000, cap. CXLII, p. 177.

*reposar de un día para otro... Luego toma algodón basto y ve bruñendo perfectamente tus decoraciones doradas*³²⁴.

Con este sistema se obtenía un dorado mate que, como podemos comprobar en esta cita, no se bruñía, sino que se frotaba con un algodón. La finalidad de esta operación era pulir ligeramente la superficie dorada para que brillara un poco. También se cita una variante del mordiente anterior que permitía extender más rápidamente el oro. En este caso se añadía un poco de bol a la mezcla y el agente secante variaba en función del tiempo que hubiera que esperar para dorar:

*Si quieres que el mordiente mencionado anteriormente dure ocho días antes de aplicar el oro, no le añadas nada de cardenillo: si quieres que dure cuatro días, añade un poco de esto último: si quieres que el mordiente esté listo de un día para otro, añádele bastante cardenillo y también una pizca de bol...*³²⁵.

Por último se describe un mordiente de distinta naturaleza, apropiado para el dorado de superficies de madera y también para aquellos objetos que se iban a barnizar, que se confeccionaba a base de jugo de ajo mezclado con albayalde y bol. Para el empleo de este mordiente se recomienda dejarlo envejecer:

*...cuanto mas viejo y antiguo sea, tanto mejor... Y cuando quieras utilizar este mordiente, pon un poco en un vaso esmaltado con un poco de orina (usada probablemente como fluidificante del mordiente) y remuevelo bien con un palito hasta que puedas tomarlo con el pincel y aplicarlo con soltura... después de media hora puedes poner el oro con el procedimiento habitual. Y este mordiente tiene la peculiaridad de que conserva sus propiedades antes de dorar media hora, una hora, un día, una semana, un mes, un año o el tiempo que quieras. Mantenlo bien cubierto y resguárdalo del polvo. Este mordiente no resiste la acción del agua ni de la humedad... es apropiado para tablas y para las cosas que vayas a barnizar con barniz líquido*³²⁶.

Como vemos, este mordiente proporcionaba una superficie dorada vulnerable por lo que debía barnizarse para protegerla.

Cennini introduce otra novedad en su obra cuando se refiere a la “purpurina” al prevenir de su uso como sustituto del oro a pesar de tener un color semejante a él, lo que demuestra que el autor conocía los efectos del paso del tiempo sobre esta sustancia que, al oxidarse, cambia de color adquiriendo un tono verduzco oscuro. No obstante, proporciona una receta para la confección de la purpurina que se podía emplear en miniaturas, papel y también sobre tabla:

*...Este color de prupurina se prepara de la siguiente forma: toma sal amónica, estaño, azufre y mercurio en la misma proporción, quizás un poco menos de mercurio... fundelo al fuego y ya está preparado. Luego témlalo con clara de huevo y con goma y aplícalo donde desees*³²⁷.

Este autor indica también el procedimiento para elaborar el polvo de oro que se empleaba para dorar pequeñas superficies:

Si quieres dorar sobre tabla, papel, en el muro o donde quieras, pero sin cubrir una zona grande... toma perdazos de oro puro en la cantidad que necesites para tu trabajo...es decir diez o veinte pedazos. Colócalos sobre la piedra prolífica y muele bien dicho oro con clara de huevo

³²⁴ Cennini, C., 2000, cap. CLI, pp. 188, 189.

³²⁵ Cennini, C., 2000, cap. CLII, p. 190.

³²⁶ Cennini, C., 2000, cap. CLIII, pp. 190, 191.

³²⁷ Cennini, C., 2000, cap. CLIX, pp. 197, 198.

*bien batida y ponlo después en un vasito esmaltado: añade el temple necesario para que la pluma o el pincel corran libremente... También lo puedes mezclar con goma arábiga cuando lo vayas a usar sobre papel...*³²⁸.

Además, Cennini menciona distintos sistemas para ornamentar la superficie dorada una vez bruñida. Así, describe un método que denomina graneado y que consistía en incidir con un punzón la superficie dorada para obtener un esquema decorativo a base de pequeños puntos, círculos o líneas. Esta decoración se aplicaba tanto en los motivos en relieve como en los fondos planos:

*...el graneado... es una de las técnicas más hermosas que empleamos: puedo granear superficies planas... y en relieve... en los pliegues y en las sombras no graneas, hazlo ligeramente en las medias tintas y bastante en los relieves; porque al granear lo que haces es clarear el oro; ya que allí donde se ha bruñado ha quedado oscuro de por sí. Pero antes de granear una figura o decoración de hojas, dibuja sobre el fondo dorado lo que quieras conseguir con un estilete de plata o latón...*³²⁹.

El objetivo de esta técnica consistía en interrumpir el brillo uniforme de la superficie dorada por la presencia del graneado, creandose así un juego de luz entre las distintas zonas de la superficie. Este recurso decorativo se aplicaba también en los muebles, como indica claramente Cennini³³⁰.

Por otro lado, el autor describe de forma extensa y pormenorizada la técnica de policromía sobre el oro, denominada estofado. Ésta se empleaba para conseguir, a base de la combinación de oro y color, superficies decoradas con distintos motivos geométricos o vegetales que imitaban, fundamentalmente, los brocados de tela. Para su ejecución, la superficie dorada se cubría con pintura al temple, que después se raspaba con un elemento puntiagudo para descubrir el oro siguiendo el diseño que se había marcado en la superficie mediante el sistema de estarcido³³¹:

Si quieres hacer un manto, una falda o un almohadón de brocado de oro, aplica el oro con bol y rasca los pliegues del vestido (dibujando sobre el fondo dorado con un estilete de plata o de oro) siguiendo el procedimiento que te enseñé al realizar el fondo. Luego si quieres el brocado de color rojo, cubre el oro bruñado con cinabrio. Si quieres oscurecerlo, añádele laca; si quieres aclararlo, añádele minio, en ambos casos templado con yema de huevo...aplicar al menos dos manos... Y sigue este mismo procedimiento en el caso de que lo quieras en verde o en negro... Luego realiza tus estarcido en base al brocado que quieras conseguir; es decir dibújalo primero sobre el papel y ve agujereando suavemente con una aguja... cuando lo hayas agujereado, coge polvo de color adecuado para el brocado que quieras estarcir...³³². Una vez hayas estarcido tu brocado, toma un estilete de brezo, de madera fuerte o de hueso; puntiagudo como un estilete por un lado y plano por el otro, para raspar. Y con la punta del estilete vé dibujando y marcando el brocado; y con el otro lado del estilete vé rascando y retirando el color con delicadeza para no dañar el oro. Y rasca todo lo que quieras, el fondo o los adornos³³³.

³²⁸ Cennini, C., 2000, cap. CLX, p. 198, 199.

³²⁹ Cennini, C., 2000, cap. CXL, pp. 175, 176.

³³⁰ Cennini, C., 2000, cap. CLXX, p. 207.

³³¹ Técnica empleada para trasladar el diseño a la superficie mediante una plantilla de papel, en la que figuraban los dibujos, cuyos contornos se agujereaban para que pasara a través de ellos polvo de color. De esta forma sobre la pintura quedaban marcadas líneas de puntos que servían de guía para raspar la pintura y dejar a la vista el oro.

³³² Cennini, C., 2000, cap. CXLI, p. 176.

³³³ Cennini, C., 2000, cap. CXLII, p. 177.

A continuación Cennini alude al procedimiento del graneado, citado más arriba, con el que se podían ornamentar las zonas doradas:

...y granea después con la roseta³³⁴ lo que hayas dejado al descubierto. Y si hay lugares por donde no puedes pasar la roseta, utiliza sólo un punzón de hierro³³⁵ que tenga la misma punta que un estilete para dibujar... Si quieres conseguir un brocado de plata, tendrás que seguir el mismo orden y procedimiento que empleaste para el oro...³³⁶.

Comprobamos aquí que este método podía llevarse a cabo también en superficies plateadas, a pesar de que Cennini, como hemos visto anteriormente, había recomendado eludir el uso de este metal.

Para acabar con el análisis de este tratado, conviene mencionar que Cennini recomienda no barnizar las superficies doradas, a diferencia de todos los tratadistas mencionados hasta ahora: *Pero ten cuidado de no pasar por encima del oro, que no agradece la compañía del barniz ni de cualquier otro licor...³³⁷.*

Otro texto de origen italiano es el titulado *Seggretti per colori*, también conocido como *Manuscrito de Bolonia*, escrito a mediados o finales del siglo XV³³⁸. En él se contienen diversas instrucciones para dorar, entre las que aparecen numerosas recetas para la realización de mordientes, aunque en su mayor parte no se alude al tipo de superficies sobre las que se empleaban. Así, en una de ellas el mordiente se confeccionaba a base de yeso fino molido con agua mezclado con bol arménico, un poco de azúcar y cera de oreja³³⁹:

Affare scisa da mectere oro- Habeas gissum subtilem quantum est nux et macina cum aqua clara et fatias eum aliquantulum sodum postea. Recipe bolum arminium quantum est faba et macina eum de per se cum aqua clara postea misce cum predicto gisso deinde habeas collam nobilem distemperatam et mite intus quantum necessarium est postmodum pone intus aliquantulum zucheri albi et aliquantulum fectie auricularum et predicta insimul macina... et quando vis super eam aurum ponere balnea eam cum aqua clara et pone aurum et firma cum bombice et cum siccum fuerit bene cum dente brunias...³⁴⁰.

Como se lee en esta receta, para aplicar el oro se humedecía la superficie con una pequeña cantidad de agua, a la que se podía añadir un poco de clara de huevo para conferir más dureza al mordiente. Pero también la clara podía incorporarse antes al mordiente. A continuación el oro se extendía con un trozo de algodón y la superficie dorada se bruñía con un diente.

Así mismo existe una receta para la confección de un mordiente apropiado para el dorado bruñido que incluía una pequeña cantidad de yeso, un poco de bermellón para darle color y aloe pulverizados. Después se molía todo ello con agua de cola mezclada

³³⁴ Se trata de un buril troquelado o punzón cuya punta tenía diferentes formas como estrellas, flores, círculos, etc.

³³⁵ Instrumento con una punta fina con el que se producían sencillas marcas como puntos o rayas en la superficie dorada.

³³⁶ Cennini, C., 2000, cap. CXLII, p. 177.

³³⁷ Cennini, C., 2000, cap. CLV, p. 193.

³³⁸ Ms. Lat. 2861 conservado en la biblioteca de la Universidad de Bolonia, publicado por Merrifield en 1849, ed. cons.1999. Ciertas partes de este manuscrito están escritas en latín y otras en italiano. Merrifield, M. P., 1999, p. 326.

³³⁹ Se empleaba para evitar la formación de burbujas en el mordiente.

³⁴⁰ Merrifield, M. P., 1999, rec. 160, pp. 467 y 469.

con clara de huevo, un poco de miel de rosas y azúcar cande a lo que, por último, se añadía un poco de cera de los oídos. Este mordiente se dejaba reposar dos o tres días antes de usarlo:

A fare scisa per brunire et porre oro- Ave gesso subtili quanto una noce et un poco de cinabrio quanto li dia colore et quanto seria doi fave de aloe pattico et macina omne cosa insiemj cum aqua chiara in porfido o in marmo tanto che sia sutilissima poi la lassa secare poi la macina una altra volta cum aqua et lassa secare poi la remacina de novo cum aqua gomata et chiara dove la mita piu cha laqua gomata et un poco de mele rosato et quanto una fava de zucaro candio et macina multo bene insiemj omne cosa et macinado metice uno poco de bructura de orechie et macinata che sera metila in lo corneto et lassala possare per spatio di doi o tre di... mete loro et brunissce³⁴¹.

En otra receta se menciona un mordiente fácil de preparar a base de cola mezclada con yeso y azafrán, ambas sustancias en pequeña cantidad. Después, respirando sobre el mordiente, se extendía el oro y se bruñía:

A fare scisa bona et breve per mettere oro- Piglia colla gentili che sia dolce cum uno poco de gesso subtili et uno poco de zafferamj et macina omne cosa insiemj poi lo pone dove voglj et lassa secare poi ansciandoce mecti loro et brunissce³⁴².

Existe una variante de la fórmula anterior que se podía emplear para dorar de bruñido, pero en la que en lugar de azafrán se añadía minio para colorear el mordiente:

A fare scisa da brunire e porre oro. Avve un poco de gesso ben trito poi tolli la quarta parte de colla de carte et polla a mollo cum laqua poi macina omne cosa insiemj cum uno poco de minio et sera bona³⁴³.

En la siguiente receta se recoge otro mordiente a base de cola de pergamino descompuesta, mezclada con polvo de ladrillo o yeso:

Affare scisa da pore oro in carta, muro et in omni altro luoco. Recipe colla de carta et mectili uno poco daqua chiara et lassala stare tre di alombra poi la pone al sole tanto che diventa tucta putrefacta et marcia et puzzolento et se mancasse laqua agiongnicini et quando e bene diffatta fa polvere de tegoli o de coppi rossi non tracotti overo gesso subtili et misticale insiemj et poi dalla ove tu [vuoi] subtili et desopra pone loro et lassa secare de poi lo inbrunisce cum uno dente porcino o cavallino etc³⁴⁴.

Como vemos, el oro aplicado sobre este mordiente se bruñía con un diente de oso o de caballo.

Por último se cita un mordiente al agua confeccionado con goma amónica molida y mezclada con jugo de ajo, a lo que se añadía después bol arménico. Todo ello se volvía a mezclar con jugo de ajo:

A fare scisa per mectare oro-Recipe armoniaco et macinalo senza aqua poi tollj sugo dalglio et macina lo armoniaco cum lo ditto sugo et mectice un poco de bolarminio et quando fusse secco se vole remacinare cum lo dicto sugo e dallo doi voi poi mete loro³⁴⁵.

³⁴¹ Merrifield, M. P., 1999, rec. 166, p. 471.

³⁴² Merrifield, M. P., 1999, rec. 167, p. 471.

³⁴³ Merrifield, M. P., 1999, rec. 170, p. 473.

³⁴⁴ Merrifield, M. P., 1999, rec. 177, p. 477.

³⁴⁵ Merrifield, M. P., 1999, rec. 161, p. 469.

En este manuscrito se incluye también una fórmula para la elaboración de un mordiente al aceite que se empleaba para dorar objetos de madera entre otros, como esculturas o pintura sobre tabla. Dicho mordiente se confeccionaba a base de litargirio, verdigris³⁴⁶ y ocre aglutinados con aceite de linaza y barniz:

A fare mordenti da metere oro in figure in panno in petra in ligno in gesso e in calcina o muro. Recipe litargirio verderamo et uno poco de ocria e macinale cum uno pocho de olio de seme de lino et cum uno poco de vernice liquida et incorpora multo bene insiemj poi fa commo se fa per mectere oro³⁴⁷.

Teniendo en cuenta las recetas para mordientes de este manuscrito se constata que casi todos ellos eran al agua y, por tanto, se empleaban para el dorado bruñido de las superficies, mientras que únicamente se señala uno de naturaleza oleosa cuya aplicación impedía el bruñido, por lo que se utilizaba en el dorado mate.

Por otro lado, en este texto también se incluyen instrucciones para la confección del yeso empleado en la preparación de la superficie a dorar, operación que se llevaba a cabo cubriendo el yeso con agua durante cinco días, pasados los cuales se colaba, eliminaba el agua y se molía. Con este yeso se hacían tortas que se dejaban secar sobre ladrillos también durante cinco días:

A fare gesso suctili. Piglia la chiavarda del gesso lucido et metila a mollo in uno vaso siche laqua stia disopra al gesso et miscola molto bene omne di 3 o 4 volte et in capo de 5 di tolli una stacia et cola fora laqua et se tu la triti sera piu subtili de poi fanne pagnetti er mectile sopra coppi novi o vero matone acio che se sciugano poi la repone et fino che se sciugano guarda non vi vada polvere ne altra brucatura et sera bello gesso subtili³⁴⁸.

Así mismo se indica el procedimiento para confeccionar el aparejo de yeso en una receta para preparar paneles para pintar y dorar sobre ellos. Éste se iniciaba impregnando los paneles con varias manos de cola caliente, sobre lo que se extendía después yeso en polvo diluido con agua. Una vez seco el yeso, se raspaba con la hoja de un cuchillo para igualar la superficie. A continuación se aplicaban hasta diez capas de *gesso sotile*³⁴⁹ mezclado con cola muy clara. Además, en esta receta, se especifica que para el dorado bruñido se extendían hasta ocho manos de aparejo de bol de Armenia molido con clara de huevo:

Ad ingessandum tabulas causa pingendi. Accipe tabulas et super eas da ter vel quatuor vicibus cum colla bene calida ab una vice ab altera permittit sicari aliquantulum et ultima vice permittit sicari valde bene postea habeas gissum pulverizatum et bene maciantum ut sit subtile et distempera cum aqua tepida et da super asidme cum sticca et permittit sicari quo facto rade eum gladio scilicet partes grossas deinde habeas super fissum positum deties si expediens fuerit cum penello et desicato eum subtilissime rade... Et si vis ponere aurum habeas bolarminium subtilissimum et macinatum cum clara ovi fratta et distempera cum aqua pura viz, cum uno ciato aque per unam horam et tempera ipsum bolarminium subtilissimum et da ubi vis ponere aurum nedum bina vice sed multotiens usque octo vice adendo semper bolarminium ut grossus multipliciter et sic habebis intentum balneando cum aqua clara ubi vis ponere aurum bina vice sed posito auro memento stare per unam horam et demum bruñias ipsum aurum³⁵⁰.

³⁴⁶ El litargirio y el verdigris se empleaban como agentes secativos del aceite de linaza.

³⁴⁷ Merrifield, M. P., 1999, rec. 171, p. 473.

³⁴⁸ Merrifield, M. P., 1999, rec. 213, pp. 491, 492.

³⁴⁹ En Italia se denominaba así al yeso más fino elaborado con sulfato cálcico.

³⁵⁰ Merrifield, M. P., 1999, rec. 386, p. 595.

Por último, cabe mencionar que en este texto se dedica especial atención a la confección de la purpurina, ya que se incluyen distintas recetas, entre las que podemos citar una base de estaño y mercurio fundidos juntos al fuego. La amalgama resultante se molía y se volvía a introducir al horno en un recipiente de vidrio. Cuando dejaba de humear se sacaba del horno y se rompía el recipiente donde quedaba depositada la purpurina. Para su uso se aglutinaba con agua de cola:

Affare purpurino scilicet colore doro: Recipe argento vivo et stagnao vinetiano... et liquefac ad ignem insimul et dimite infrigidarij postea macina omnia insimul postea tolle ampulam vitream... et pone in furnello cum lento igne et ne os ampulle claudatur et cum desinerit futere fumum subtrahe ignem et cum fuerit fridda frange ampolla et invenies purpurinum nobilem quem macina super porfidum et stempera cum aqua gummata et utere³⁵¹.

También podemos citar otra receta para elaborar la purpurina en la que se sigue el procedimiento anterior, pero añadiendo azufre y sal amónica: *A fare purpurino alio modo. Tolli igualmente ariento vivo stamgno et fallo strugiare insiemj quando e freddo macinalo bene subtili poi tolli solfo vivo sale armoniaco...³⁵².*

Para finalizar el análisis de los textos de técnica medievales incluimos aquí el titulado *Hermeneia* o *Manuscrito del Monte Athos*³⁵³ datado entre los siglos XI-XVIII, ya que no existe acuerdo entre los diferentes autores en este sentido, y cuya autoría se atribuye a un monje pintor del siglo XI llamado Dionisio de Fourná. Ciertos autores han considerado que recoge intacta la tradición pictórica alto medieval bizantina. No obstante, otros como Schlosser³⁵⁴ lo niegan, otorgándole únicamente valor como manual surgido de la práctica de taller. Así, considera a la *Hermeneia* como una fuente importante que, a pesar de no recoger la tradición antigua, muestra los procedimientos del auténtico taller medieval. Opinión que comparte Hetherngton³⁵⁵ al afirmar que la parte puramente técnica de esta obra entra dentro de la tradición medieval europea de los manuales de taller, donde se depositan tanto la información tecnológica emergente como los conocimientos antiguos. De hecho, este autor cita determinados manuscritos medievales³⁵⁶ en los que se inspiran ciertas recetas contenidas en la *Hermeneia*.

En este texto se incluyen fórmulas e instrucciones para el dorado de las superficies de madera, entre las que se encuentran los iconos. Así, existe una descripción sobre la aplicación del aparejo de yeso en paneles de madera. Dicho procedimiento consistía en extender, sobre la madera previamente imprimada con una capa de cola, seis capas de aparejo. Las tres primeras capas se confeccionaban con yeso y cola animal, mientras que a la cuarta capa, además de las sustancias empleadas antes, se añadía una pequeña cantidad de aceite y de jabón. Sobre la última capa se extendían dos más. Este aparejo se alisaba antes de pintar y dorar sobre él:

When you want to lay gesso ground on panels... boil some skins to make some fresh glue... as old glue loses its power when it is left too long before being applied to panels... and give them a thin coat of it... After the panels are properly dried out, mix some gypsum with good glue in a

³⁵¹ Merrfield, M. P., 1999, rec. 141, p. 459.

³⁵² Merrfield, M. P., 1999, rec. 142, p. 459.

³⁵³ Cod. Gr. 708 de la Biblioteca Saltykov-Shchedrin de Leningrado. Traducido del griego al inglés, comentado y publicado por, Paul Hetherngton, con el título *The painter's manual of Dionysius of Fourná*, 1974.

³⁵⁴ Schlosser, J., 1993, p. 30.

³⁵⁵ Hetherngton, P., 1974, III.

³⁵⁶ *Manuscrito de Lucca, Schemata Diversarum Artium* de Teófilo o el *Libro del Arte* de Cennini.

quantity sufficient to put on five or six layers... and so treat the panels with their second and third layers... for the forth add some pezieri³⁵⁷ and a very little soap and finish by applying the other two or three layers... apply the gesso in very thin layers, making a number of them to give a good ground... Then you rub it down, draw on it and gild it³⁵⁸.

Así mismo se citan varias fórmulas para la confección de bol de tono rojo. En la primera de ellas, éste se elaboraba mezclando bol de la mejor calidad con ocre, rojo de plomo y mercurio³⁵⁹:

On the preparation of red bole. Take some of the best bole, that is not where it is very red, but where it has white veins in it... Put 18 drams (dracmas) of this with two drams of ochre of Constantinople, half a dram of lampezi, that is to say red lead, and half a dram of mercury. Put the whole mixture into a marble bowl and grind it up very hard and you will have bole. If you want to gild anything lightly two or three times, gild with raki³⁶⁰.

Como leemos al final de la receta, para fijar la hoja metálica se empleaba *raki*, licor griego que se preparaba con almáciga y anís. Según Hetherghon³⁶¹, el uso de esta sustancia como mordiente del oro se debe al alto contenido alcohólico de la misma que favorece su rápida evaporación, mientras que el azúcar, también presente en este licor, aporta la adhesividad necesaria para la fijación del oro.

En la segunda receta el bol se preparaba moliendo este material con ocre, a lo que se añadía después un poco de jabón y la misma cantidad de clara de huevo:

Other bole. Take some bole, as described above, and as much ocre, and grind them both up well; add a very little soap and a similar quantity of white of egg; grind them all up thoroughly, apply it and gild as above...³⁶².

En la última receta para elaborar bol se mezclaba este material con mercurio, cera de vela, rojo de plomo, cinabrio, hiel de buey, ocre y un poco de clara de huevo:

Other bole. Take eight drams of kilermeni, that is to say of the same bole, and one dram of mercury, one dram of tallow candle-wax, one or two drams of read lead, one dram of cinnabar, one dram of five drams of ochre of Constantinople and a little white of egg; grind them up well...³⁶³.

Según Hetherghon³⁶⁴, no está claro cuál podía haber sido el motivo del empleo de la hiel de buey en esta mezcla. Con respecto a la cera de vela, dicho autor afirma que probablemente se añadía para prevenir la formación de burbujas de aire en la clara de huevo, al igual que sucedía con la cera de oídos, una sustancia que aparece ocasionalmente en los tratados medievales.

Así mismo en este texto se incluyen diferentes instrucciones para dorar iconos, de las que citaremos sólo una de ellas, ya que todos los procedimientos son muy semejantes:

³⁵⁷ Se trata de un tipo de aceite secante, quizá linaza. Hetherghon, P., 1974, p. 92.

³⁵⁸ Hetherghon, P., 1974, p. 6.

³⁵⁹ El ocre y el rojo de plomo se añadían para intensificar el tono natural del bol. Por lo que respecta al mercurio no se encuentra una explicación técnica a su empleo. Hetherghon, P., 1974, p. 93.

³⁶⁰ Hetherghon, P., 1974, p. 7.

³⁶¹ Hetherghon, P., 1974, p. 93.

³⁶² Hetherghon, P., 1974, p. 7.

³⁶³ *Ibidem* nota anterior.

³⁶⁴ Hetherghon, P., 1974, p. 92.

...Fist cut the gold leaf into pieces of a size that suits you, take a sponge or a badger-hair grush or a cotton cloth, dip it in raki and wet the area that you have treated with bole; take the gold leaf at once and put it on to the prepared area, fitting the pieces together and burnishing it carefully...³⁶⁵.

Como vemos, en esta descripción se indica que el oro se fijaba sobre el bol humedecido con *raki* y que la superficie dorada resultante se bruñía cuidadosamente, aunque el autor no menciona el tipo de instrumento que se emplea para ello.

Por otro lado se describe un método para confeccionar una corla a aplicar sobre la plata y hacerla parecer dorada. Dicha sustancia de tono amarillo se confeccionaba con aloe disuelto en aceite, a lo que se añadía un poco de nafta para la mejor extensión del barniz:

On yellow varnish. Take 20 drams of sandarc and 20 drams of sarisampri, that is to say aloes, grind them up well to powder and sieve them. Put them into an earthenware pot to dissolve and add 50 drams of peziri dried in the sun. When you want to apply the varnish put some naphtha into it to make it spread thinly. This will leave you with a varnish that can be applied to silver to make it go yellow³⁶⁶.

Por último, incluimos aquí una receta para la obtención del polvo de oro mediante la pulverización de láminas de dicho metal con goma arábica que después se introducían en un recipiente con agua, para que el oro se despositara en el fondo del mismo. Para su empleo el polvo metálico se colocaba en una concha y se aglutinaba con un poco de goma arábica:

How to dissolve gold leaf. Put some gold leaf into a china cup and add a solution of gum arabic of the consistency of honey. Stir well with your finger for some time so that the gold is thoroughly pulverised, and then wash your finger in water over the cup, filling it with more water and then leaving it for the gold to settle. Pour off the water carefully in order not to disturb the gold leaf, and fill up with water for a second and third time until it is thoroughly cleaned; then gather it in a shell, add a little gum-arabic, and use it on icons³⁶⁷.

2.5. CONSIDERACIONES A LAS FUENTES LITERARIAS-TRATADÍSTICA

Del examen de los textos medievales se puede plantear una serie de consideraciones acerca del contenido de los mismos y, por lo tanto, de la técnica del dorado durante este extenso periodo histórico. Así se constata que hasta finales del siglo XIII, estas fuentes aportan datos de interés, tanto sobre materiales, como sobre algunas de las operaciones relativas a la técnica del dorado en los objetos de madera. Sin embargo, estos datos no permiten hacernos una idea precisa del desarrollo de todo el proceso de dorado, ya que como se ha podido constatar, la información que contienen sobre el mismo se limita en gran medida a la redacción de recetas³⁶⁸, muchas de las cuales se repiten literalmente en

³⁶⁵ Ibídem nota anterior.

³⁶⁶ Hetherghon, P., 1974, p. 9.

³⁶⁷ Hetherghon, P., 1974, p. 10.

³⁶⁸ El tratado de Teófilo constituye una excepción, ya que la información que contiene sobre algunas de las operaciones del proceso del dorado es más extensa y detallada. No obstante, presenta todavía importantes lagunas al respecto. También la obra de St. Audemar responde, en cierta medida, a estas características.

los diferentes tratados. Se trata de fórmulas destinadas a la obtención de sucedáneos del oro³⁶⁹, elaboración de mordientes, barnices y, en menor medida, del aparejo de yeso. No sucede así con el proceso de obtención de las láminas de oro que aparece descrito de forma mucho más extensa. La interpretación de estas recetas y de las instrucciones que en ocasiones aparecen en ellos suele resultar complicada, tanto por la terminología empleada, como por la falta de detalle con la que por lo general se exponen los datos. Ello se debe a que en muchos casos se trata de fórmulas incompletas que los tratadistas recogen de textos anteriores, también procedentes de recopilaciones más antiguas, o que traducen de forma incorrecta. Además, en los tratados se dedica especial atención a la iluminación de manuscritos³⁷⁰, mientras que las referencias al dorado de otro tipo de superficies, entre las que se encuentran las de madera, son comparativamente mucho más escasas, e inexistentes en relación con los muebles.

A pesar de dichas dificultades, el estudio comparativo de los datos que aportan los primeros tratados y los que encontramos en los de siglos posteriores, permite establecer una evolución en la técnica. Así, a partir del siglo XIV, se aprecia un cambio cualitativo en los textos de técnica que incorporan nuevos métodos y sustancias, así como pormenorizadas descripciones de las distintas fases del proceso del dorado. Así mismo, en los siglos XIV y XV aparecen los tratados más completos, destacando entre ellos el de Cennini, que proporciona la exposición más completa de estas prácticas. En él aparece la primera mención a los muebles, a los que se aplican la mayor parte de los procedimientos para el dorado de las superficies de madera que se incluyen en el mismo.

Por último cabe señalar que, en la mayor parte de los tratados de técnica, se observa una similitud de procesos y materiales independientemente de su lugar de origen, lo que indica que éstos se conocían y posiblemente se daban por igual en los diferentes países, si bien con ciertas variaciones. Según Eastlake³⁷¹, este hecho se explica por las relaciones existentes entre los distintos establecimientos religiosos, que hasta el siglo XIV fueron el origen principal de estos tratados. También, las relaciones comerciales entre los diferentes países y la movilidad de los tratadistas y de los artífices que viajaban de un lugar a otro propiciaron el conocimiento de estos textos, así como la transmisión de estas prácticas, lo que favorecía que se dieran grandes semejanzas en la técnica del dorado.

A continuación pasaremos a mencionar los procedimientos y materiales que pudieron haberse utilizado para el dorado de las superficies de madera en época medieval a partir de las fuentes de época analizadas. Comprobamos así que, hasta el siglo XIV, los objetos de madera se doraban al agua³⁷² sobre un aparejo confeccionado con carbonato o sulfato cálcico y cola animal. Además, en ciertas ocasiones, se podían añadir sustancias colorantes. Con respecto a esta operación se constata una evolución ya que, en los primeros tratados, las menciones son sucintas, mientras que a partir del siglo XIV, en el *Manuscrito de Estrasburgo*, en el tratado de Alcherio y especialmente en la obra de Cennini, se describe con mucho más detalle. Así, se aprecia una progresiva complejidad del procedimiento que comprende la sucesiva aplicación de estratos de

³⁶⁹ Esto se debe a la escasez y elevado precio del oro en época medieval.

³⁷⁰ Lo que indica la importancia que se concedía al dorado de estas obras.

³⁷¹ Eastlake, C. L., 2001, pp. 125, 126.

³⁷² La técnica de dorado al agua se denomina así por los adhesivos acuosos empleados como mordientes para la fijación de la lámina metálica.

yeso³⁷³ que se pulían antes de aplicar el siguiente para uniformar la superficie enyesada. Esta fase comprendía también una serie de operaciones para la obtención de motivos en relieve que se trabajaban directamente sobre la superficie de yeso o se realizaban con moldes de distinto tipo. Estas operaciones, que describe Cennini con detalle, tenían como resultado una mayor ornamentación de la superficie dorada. Todo ello significa la toma de conciencia de la importancia de esta fase para la obtención de un dorado de calidad, lo que trae consigo el perfeccionamiento de la técnica.

Para la aplicación de la lámina metálica se empleaban diferentes mezclas que se extendían sobre la superficie enyesada³⁷⁴. Los mordientes empleados para fijar el oro se componían de diferentes sustancias: un adhesivo como la yema³⁷⁵ o la clara de huevo, la cola animal (de pescado, buey, ternera o pergamino), una goma vegetal como la extraída de la almendra así como el jugo de higuera o de ajo. A veces estas sustancias se combinaban en un mismo mordiente. El caso más representativo lo constituye la mezcla de clara de huevo y cola³⁷⁶, que se repite a lo largo de toda la Edad Media. Además, como colorante se utilizaba el azafrán, tierras de color rojo o marrón y pigmentos como el bermellón o el cinabrio. A partir del siglo XIV se empieza a mencionar el bol de Armenia³⁷⁷ como uno de los materiales más empleados en los mordientes al agua. En Cennini, esta fase del proceso de dorado que comprende la aplicación de varias capas de bol toma el nombre de embolado, tal y como se sigue haciendo en la actualidad.

Así mismo, estos mordientes podían contener una pequeña cantidad de yeso y, con menor frecuencia, otros materiales como el polvo de ladrillo que se incorporaban como carga en la mezcla para aportarle mayor consistencia. En ocasiones, también a partir del siglo XIV, como se constata en el *Manuscrito de Estrasburgo*, se empieza a mencionar la adición de otras sustancias, como la miel o el azúcar, para retardar el secado del mordiente y aportarle elasticidad. Además, ocasionalmente se empleaba la cera de oídos con la finalidad de evitar la formación de burbujas de aire en los mordientes a base de huevo. También, se podían añadir gomas y resinas para incrementar la elasticidad de la mezcla. Por último cabe destacar que, a finales del siglo XIV, aparecen las primeras referencias al empleo de mordientes envejecidos, es decir, preparados con antelación o resultantes de operaciones de dorado anteriores. Ello se debía probablemente a la constatación empírica del incremento de adhesividad que experimentaban los mordientes con el paso del tiempo. En definitiva, apreciamos también en lo relativo a los mordientes un esfuerzo por perfeccionar la técnica del dorado ya que, aunque se continuaban empleando ciertos materiales a lo largo del tiempo como la cola o la clara de huevo, se incorporan otras sustancias para mejorar sus propiedades. Como norma general, estos mordientes estaban destinados al bruñido del oro³⁷⁸. No obstante,

³⁷³ En los tratados se señala como norma general a partir de St. Audemar el empleo de tres o cuatro capas de aparejo de yeso.

³⁷⁴ De los mordientes se aplicaban por lo general tres o cuatro manos.

³⁷⁵ Esta sustancia aparece mencionada solo una vez como adhesivo del mordiente en el *Manuscrito de Lucca*. Burnam J. M., 1920, p. 100.

³⁷⁶ Debido a la naturaleza flexible de esta mezcla que endurecía al secar pero conservaba un grado indispensable de elasticidad.

³⁷⁷ En los tratados de Alcherio y de Cennini aparecen las primeras menciones a esta sustancia. Según Vasari, el pintor conocido como Margaritone d'Arezzo inventó en la segunda mitad del siglo XIII el sistema de aplicar el oro sobre bol: *fu egli inventore di dare di bolo e mettervi sopra l'oro in foglie e bruirlo...* Vasari, G., *Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti*, 1550, ed. cons. 1993, p. 147.

³⁷⁸ A excepción del realizado con jugo de ajo o de higuera que se empleaba para realizar líneas, puntos o pequeñas zonas doradas que debían conservar el tono amarillo del pan de oro sin bruñir y se aplicaban en pintura sobre tabla o en la iluminación de manuscritos. Thompson, D.V., 1956, p. 209.

ocasionalmente los mordientes al agua podían emplearse también para la obtención del dorado mate³⁷⁹. Un ejemplo de ello lo encontramos en el tratado de St. Audemar³⁸⁰.

Por lo que respecta a la lámina de oro fino resulta difícil establecer con exactitud, a partir de las referencias en las fuentes de época, sus dimensiones y grosor. No obstante, según la opinión mayoritaria de los autores consultados, éstas eran mucho más gruesas que las actuales³⁸¹. Por otro lado, constatamos que se podían emplear láminas confeccionadas con aleaciones de otros metales que imitaban el oro fino³⁸². A estas láminas Cennini³⁸³ las denomina por primera vez “oro falso”. Para la obtención de las láminas metálicas encontramos dos sistemas bastante semejantes; el primero aparece descrito en el *Manuscrito de Lucca*, que reproduce el *Mappae Clavicula* con ligerísimas variaciones y que hacía uso de láminas de cobre que se intercalaban entre las de oro a la hora del batido. El segundo procedimiento lo proporciona Teófilo y en él se emplean tiras o trozos de pergamino en lugar de láminas de cobre para el batido del oro. Este procedimiento es bastante parecido al que se sigue utilizando en la actualidad.

En cuanto al bruñido de la superficie dorada³⁸⁴, a partir de finales del siglo XIII se empieza a mencionar esta fase del proceso con detalle, siendo Cennini³⁸⁵ a finales del siglo XIV quien proporciona la descripción más completa y pormenorizada de la misma. Este hecho indica la importancia que se concedía a dicha acción para el resultado final de la superficie dorada. Los instrumentos empleados para el bruñido eran piedras de diferentes tamaños y formas como el ónice, la hematites, la amatista o dientes de animales carnívoros como el de perro, oso o caballo, entre otros. El tipo de bruñidor a utilizar dependía de la superficie que se debía bruñir. Como afirma Thompson³⁸⁶, para el bruñido de las superficies doradas de los muebles, dadas sus dimensiones, no resultaban apropiados los dientes de animales, por lo que debía recurrirse al uso de piedras como la hematites dado su mayor tamaño. Además, en un mismo mueble debían emplearse varias piedras de diferentes formas para que pudieran adaptarse a su variada ornamentación a base de molduras, tallas y amplios fondos lisos, algo que se sigue haciendo en la actualidad.

Por otro lado, las superficies doradas, una vez bruñidas, podían ornamentarse con distintas labores³⁸⁷ como punteados realizados con punzones finos o buriles, o graneados, que consistían en marcas más profundas y variadas al ejecutarse con buriles con la punta de distinta forma: roma, cabeza de clavo, en lágrima etc. También se podían obtener dibujos más complejos a base de estrellas, flores, puntos, ojos de perdiz, etc. realizados con troqueles que presentaban estas formas en la punta. Además, sobre la

³⁷⁹ Se recurría a esta práctica con frecuencia en la pintura sobre tabla para la realización de dibujos dorados o plateados sobre zonas pintadas o estofadas. Thompson, D.V., 1956, p. 211.

³⁸⁰ Merrifield, M. P., 1999, rec. 191, p. 155.

³⁸¹ Como se ha dicho anteriormente, las láminas de oro que se mencionan en el *Mappae Clavicula* eran casi cincuenta veces más gruesas que las actuales. Smith, C. S. y Hawthorne, J. G., 1974, p. 65, nota 174.

³⁸² Estas láminas se empleaban por razones económicas dada la carestía del oro.

³⁸³ Cennini, C., 2000, cap. XCV, pp. 139, 140.

³⁸⁴ Proceso que se llevaba a cabo cuando la superficie dorada conservaba todavía un cierto grado de humedad, lo que implicaba que el aparejo de yeso siguiera estando blando y flexible, facilitando que el bruñidor se deslizara mejor.

³⁸⁵ Cennini, C., 2000, cap. CXXXV, p. 171; cap. CXXXVII, pp. 171-173.

³⁸⁶ Thompson, D. V., 1956, p. 213.

³⁸⁷ Hasta el siglo XIII los fondos de oro de la pintura sobre tabla son lisos. En la primera mitad del siglo XIII, en la pintura toscana, dichos fondos se empiezan a ornamentar con incipientes trabajos de buril. González, Martínez, E., 1997, p. 35.

superficie dorada se podía aplicar pintura para la obtención de estofados esgrafiados o estarcidos. La mayor parte de estas técnicas las encontramos descritas con detalle por primera vez a finales del siglo XIV en la obra de Cennini.

Pero el dorado también podía llevarse a cabo mediante pintura de oro que se confeccionaba con polvo de este metal aglutinado con un adhesivo y se empleaba fundamentalmente en la iluminación de manuscritos y, en menor medida, en otro tipo de objetos como pinturas, esculturas, etc. Sin embargo nunca se utilizó para dorar superficies grandes, sino zonas puntuales. Así mismo se podían utilizar otros metales pulverizados, como el estaño con el fin de economizar costes. A partir del siglo XIV este material recibe el nombre de “purpurina”³⁸⁸ como aparece en los tratados de Alcherio, Cennini y en el *Manuscrito de Bolonia*.

En cuanto al plateado con hoja no aparece mencionado en las fuentes hasta el siglo XIV, en los tratados de Cennini y en el *Manuscrito de Estrasburgo*. En este último el plateado se ejecuta siguiendo indicaciones semejantes a las que se proporcionan para el dorado, si bien se aprecian mínimas variaciones³⁸⁹. Con anterioridad el pan de plata sólo se emplea reducido a polvo, si bien, desde los primeros tratados se menciona el uso de láminas de estaño³⁹⁰ como sustituto de las de oro para obtener superficies que semejaran doradas mediante la aplicación de un barniz de este tono.

Por último, el barnizado de las superficies doradas representa una constante en las fuentes, ya que aparecen referencias a esta operación desde el siglo VI hasta el XV. Sin embargo, el tratado de Cennini constituye una excepción ya que recomienda eludir su uso. Este procedimiento se aplicaba sobre las superficies doradas con láminas de estaño o plata³⁹¹, en cuyo caso era de tono dorado. Pero también se recurría al barnizado para proteger el oro, así como para evitar que la superficie de yeso se viera en las zonas en donde el mismo no se había aplicado.

A partir del siglo XIV se constata en los textos de época una importante innovación en la técnica del dorado. Se trata del empleo de mordientes grasos para la fijación de la lámina metálica. Ello determina la puesta en práctica de un sistema diferente de dorado denominado tradicionalmente “al aceite” por el uso de esta sustancia como ingrediente principal del mordiente. Sin embargo, las fórmulas que aparecen en los tratados para su confección son mucho menos variadas y numerosas que las que se proporcionan para los mordientes al agua. Los mordientes grasos se confeccionaban fundamentalmente a base de bol, aunque también se podían emplear pigmentos de tono ocre aglutinados con aceite de linaza y barniz. Ocasionalmente se añadían a la mezcla otras sustancias, como por ejemplo el cardenillo, que actuaban como agentes secantes del aceite. Esta técnica proporcionaba superficies doradas mate ya que la presencia del aceite impedía el bruñido de las mismas.

³⁸⁸ Se desconoce el origen de este nombre. Thompson apunta que quizás proceda de la asociación de ideas entre púrpura y oro. Así el *color purpurinus*, término empleado por Alcherio, podría haberse considerado semejante al color de la escritura dorada de los *Codex Purpureus* de la temprana Edad Media, Thompson, D. V., 1956, p. 181. Estos códices miniados estaban realizados en pergamino de color púrpura de donde deriva su denominación.

³⁸⁹ Borradaile, V. y R., 1966, p. 25.

³⁹⁰ Esta técnica la encontramos ya en Europa en esculturas de los siglos XI-XII. González Martínez, E., 1997, p. 25.

³⁹¹ La finalidad de este barniz era proteger estos metales de la oxidación además de proporcionarles una tonalidad semejante a la del oro.

Desconocemos sin embargo el momento en que se origina esta técnica, quizá ya en el siglo XII, cuando aparece la primera mención a un mordiente al aceite en el *Mappae Clavicula*, según la interpretación que hacen Smith y Hawthorne³⁹². Si esto fuera cierto, resulta sorprendente que no se vuelva a citar un mordiente graso en los tratados hasta finales del siglo XIV en las obras de Cennini, Alcherio y en el *Manuscrito de Estrasburgo*. Pudiera ser que esta técnica, aunque conocida con anterioridad, no se adoptara para el dorado de superficies de forma generalizada hasta el siglo XIV. Quizá sucediera como en el caso de la pintura al óleo, cuyo origen aún no ha sido establecido con certeza aunque se considera que es anterior a los Van Eyck, quienes perfeccionaron la técnica que se había desarrollado de forma gradual desde tiempos antiguos. De hecho, existen menciones a esta técnica pictórica en los tratados de técnica medievales entre los siglos X y XIII en las obras de Teófilo³⁹³ y Heraclio³⁹⁴.

Resulta también difícil determinar con certeza el texto en el que aparece reflejada por primera vez esta técnica, ya que no existe unanimidad sobre la fecha de aparición del *Manuscrito de Estrasburgo*, aunque autores como Eastlake³⁹⁵ afirman que recoge técnicas anteriores al siglo XIV. Loumyer³⁹⁶, sin embargo, lo data a finales del siglo XIV o principios del XV. En consecuencia tampoco se puede establecer el lugar geográfico en el que se empieza a emplear el dorado al aceite, aunque parece ser que se daba ya en Inglaterra por lo menos desde mediados del siglo XIV, como deduce Eastlake³⁹⁷ a partir del exámen de diferentes relaciones de gastos de la catedral de Ely y de la de Westminster de los siglos XIII y XIV. Por su parte, Loumyer³⁹⁸ cita una serie de documentos de 1351 y 1352, conservados en los archivos de Brujas, en los que se refleja el encargo realizado a un artista local para decorar con dorados y pinturas al óleo la capilla del ayuntamiento de Damme. En cualquier caso, este sistema pudiera haber surgido con el objetivo de intentar proteger las superficies doradas de la humedad, agente atmosférico presente en mayor medida en los países del norte de Europa. Una opinión que defiende Eastlake³⁹⁹ al afirmar que en el norte se requería una base más resistente para el dorado que la que proporcionaban los mordientes al agua. De hecho, dónde se ha aplicado tradicionalmente el dorado al aceite con mayor frecuencia ha sido en las superficies expuestas a la humedad, extremo que aparece mencionado en la obra de Alcherio⁴⁰⁰ quien, al aportar una fórmula para un mordiente al aceite, dice que no le afectan las adversas condiciones atmosféricas. También en el *Manuscrito de Estrasburgo*⁴⁰¹ se afirma que al mismo no le afecta el agua ni otras sustancias.

Estos mordientes grasos, que se definen a veces como excelentes o perfectos, se aplicaban sobre diferentes superficies, entre las que se encuentran por lo general las de

³⁹² Smith, S. C. y Hawthorne, J. G., 1974, p. 65, nota 164.

³⁹³ Teófilo menciona al aceite como aglutinante de pigmentos, Hawthorne, J. G. y Smith, C. A., 1979, cap. 25, p. 32.

³⁹⁴ Heraclio se refiere a la pintura al óleo para pintar columnas a base de marmorizados y también alude al aceite como aglutinante de pigmentos. Merrifield, M. P., 1999, pp. 233 y 231.

³⁹⁵ Eastlake, C. L., 2001, pp. 216, 217.

³⁹⁶ Loumyer, G., 1920, p. 158.

³⁹⁷ Eastlake, C. L., 2001, p. 58.

³⁹⁸ Loumyer, G., 1920, p. 74.

³⁹⁹ Eastlake, C. L., 2001, p. 137.

⁴⁰⁰ Merrifield, M. P., 1999, rec. 107, p. 95.

⁴⁰¹ Borradaile, V. y R., 1966, p. 61.

madera. Así, en este texto⁴⁰² se indica su empleo para dorar o platear dichas superficies sobre las que, una vez imprimadas con cola, se extendía directamente el mordiente sin que mediara aparejo de yeso. Por su parte, Cennini lo describe como un mordiente perfecto para dorar cualquier materia, tanto muro como tabla⁴⁰³. Así mismo, se indica su uso para dorar los relieves de estuco realizados con moldes de estaño⁴⁰⁴ y también aquellos confeccionados a mano⁴⁰⁵. Por último, en el *Manuscrito de Bolonia*, se recomienda su aplicación en pintura sobre tabla, esculturas y otras superficies de madera⁴⁰⁶.

Hasta aquí hemos apuntado las características generales de la técnica del dorado en época medieval a partir de la información contenida en las fuentes literarias de época. Sin embargo esta información es puramente teórica y, por tanto, no es suficiente en sí misma para determinar los métodos y sustancias que emplearon en la práctica sobre el mobiliario. Además hay que tener en cuenta que hasta finales del siglo XIV, momento en el que Cennini establece que las técnicas que describe son aplicables también a los muebles, no se hace ninguna mención a los mismos en los textos. De hecho en ellos, como hemos visto, sólo se alude de forma genérica a la madera. No obstante, consideramos que es muy probable que se utilizaran, quizá con ciertas variaciones, al igual que se ha comprobado en ciertos casos con respecto a otras tipologías artísticas, como la escultura, que tampoco aparecen citadas hasta el siglo XIV y que quedan también englobadas bajo el término madera. Así mismo, estimamos que la afirmación expresa de Cennini vale también para épocas más antiguas, ya que recoge en su obra prácticas de taller anteriores, como se ha podido constatar en muebles que se conservan en la actualidad. Avala también la hipótesis planteada el hecho de que tradicionalmente el dorado se ha venido realizando, sin grandes distinciones técnicas, entre los diferentes objetos artísticos con soporte de madera debido fundamentalmente a que los artífices eran los mismos. Así el trabajo del pintor no se circunscribía a las obras escultóricas y pictóricas, sino que también intervenía en la decoración con pintura y dorado de otras tipologías, como el mobiliario⁴⁰⁷.

Con respecto a Italia, la intervención de los pintores en la ornamentación del mobiliario se constata claramente en la obra de Vasari donde, al relatarse la vida del pintor Dello Delli⁴⁰⁸, se dice que durante muchos años trabajó pintando arcones⁴⁰⁹, camas y otros ornatos de las habitaciones: *...Dello... per molti anni con suo molto utile onore, ad altro non attese che a lavorare e dipignere cassoni, spalliere, letucci et altri ornamenti...*⁴¹⁰. Según el mismo autor, los más excelentes maestros pintaron y doraron este tipo de objetos durante un largo periodo de tiempo: *...E per molti anni fu di sorte questa cosa in uso, che eziandio i piú eccellenti pittori in così fatti lavori si esercitavano, senza*

⁴⁰² Ibídem nota anterior.

⁴⁰³ Cennini, C., 2000, cap. XVC, pp. 139, 140.

⁴⁰⁴ Cennini, C., 2000, cap. CXXVIII, p. 165.

⁴⁰⁵ Cennini, C., 2000, cap. CXXXIX, p. 174.

⁴⁰⁶ Merrifield, M. P., 1999, rec. 161, p. 469.

⁴⁰⁷ De ahí los paralelismos existentes entre los revestimientos dorados presentes en la pintura, escultura, altares o retablos y los de los muebles de la misma época.

⁴⁰⁸ Según Vasari este pintor trabajó también en España aunque afirma que se desconoce su obra. Vasari, G., 1993, p. 283.

⁴⁰⁹ En Florencia se crea en el año 1349 la corporación de pintores de San Lucas y forman parte de ella también los pintores de *cassoni* denominados *cofanai*. Barbolini Ferrari, E., *Mobili Dipinti*, 2004, p. 15.

⁴¹⁰ Vasari, G., 1993, p. 283.

*vergognarisi... di dipingere e mettere d'oro simili cose...*⁴¹¹. Así mismo, Vasari menciona que en muchas casas de Florencia existían camas y otros objetos con pinturas en perspectiva realizados por Paulo Uccello: *...In molte case di Firenze sono assai quadri in prospettiva, per vani di lettucci, letti et altre cose piccole, di mano del medesimo...*⁴¹².

3. FUENTES DOCUMENTALES

En los documentos de archivo también existen noticias sobre la intervención de los pintores en la decoración de distinto tipo de muebles. En cuanto a España tenemos un ejemplo de ello en un documento del año 1415⁴¹³ donde figura que el pintor valenciano Jaume Mateu interviene en la ornamentación de una silla para el rey Fernando I de Aragón: *...per pintar y daurar la dita cadira...* También sabemos que en el año 1428 el pintor Juan Alfonso pintó y doró dos armarios con cajones para la capilla de los Reyes de la catedral de Toledo⁴¹⁴. Además cabe mencionar aquí que, según Tramoyeres Blasco⁴¹⁵, en Valencia existían pintores dedicados a la pintura decorativa de objetos de mobiliario, como camas, cajas, bancos, etc. con anterioridad al siglo XIV y que formaban parte del gremio de carpinteros desde finales de dicha centuria⁴¹⁶. Así mismo, M^a Paz Aguiló indica que en Valencia el gremio de carpinteros de esta ciudad estaba en principio unido al de los pintores y bajo el patronazgo de San Lucas, lo que en su opinión podía justificar las reiteradas menciones que aparecen en los inventarios a los “cofres dorados de Valencia”⁴¹⁷.

En Francia los documentos testimonian igualmente la decoración con pintura y oro de los muebles por los pintores. Como ejemplo de ello podemos citar el pago efectuado en 1352 Girart d'Orleans: *...pour la façon des dictes deux chaires, qui furent peintes d'azur et les testes estancellées de fin or...*⁴¹⁸. Estas sillas se realizaron para el enlace de Blanca de Borbón. Así mismo, en un documento del año 1484 se alude a la ejecución para Ana de Bretaña por Joannes de Bourdichon *peintre du roy, demorant à Tours* de dos: *chaires par lui peintes et toutes dorées de fin or*⁴¹⁹.

En lo que se refiere a los materiales utilizados para dorar, en algunos documentos franceses aparecen ciertos datos al respecto, como es el caso de un pago del año 1352: *Maistre Girart d'Orliens, peintre, pour deux chaaires ouvrées bien et richement, à orbevoies et croisètes, et dorées de fin or brun.*⁴²⁰. También podemos citar aquí otro pago realizado en 1402 a un pintor por ornamentar una cuna y su soporte: *...A Girart de*

⁴¹¹ Ibídem nota anterior.

⁴¹² Vasari, G., 1993, p. 298.

⁴¹³ Recogido por Madurell Marimón, J. M., “Regesta documental de pintores, siglos XIII-XVI”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, IV, 1949, p. 155.

⁴¹⁴ Pérez Sedano, F., *Datos Documentales Inéditos para la Historia del Arte Español*. Archivo de la Catedral de Toledo, I, 1914, p. 10.

⁴¹⁵ Tramoyeres Blasco, L., *Un Colegio de Pintores en Valencia. Documentos inéditos para la Historia del Arte Pictórico de Valencia en el siglo XVII*, 1912, p. 8.

⁴¹⁶ Tramoyeres Blasco, L., 1912, p. 9.

⁴¹⁷ Aguiló M. P., *El mueble clásico español*, 1987, p. 69.

⁴¹⁸ Harvard, H., *Dictionnaire de l'Ameublement et de la Dècoration. Depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*, 1894, vol. IV, p. 207.

⁴¹⁹ Harvard, H., 1894, vol. IV, p. 191.

⁴²⁰ Deville, J., *Dictionnaire du Tapissier critique et historique de l'amueblement Français. Depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, 1878-1880, p. 265.

*Blommeteau, peintre, demourant à Paris, pour sa paine et salaire d'avoir paint de fin or bruny un berceul et une besonnere*⁴²¹ *pour Madame Katherine de France*⁴²². Además, en la relación de gastos efectuados por Margarita de Flandes en enero de 1403, originados por el parto de su nuera la condesa de Rethel, figura el siguiente pago:

*...a Christofle Besan peintre et varlet de chambre de mon Dit Seigneur [el duque de Borgoña] pour avoir paint et doré de fin or bruni, aux armes de mon dit seigneur de Rethel et de ma ditte Demoiselle, le grant bers de parement pour le dit enfant et une tablette à mettre dernier la teste d'icellui enffant où est l'image de Notre Dame*⁴²³.

Igualmente en las cuentas de la corte de Borgoña del año 1480 aparecen dos sillas doradas por un pintor: *A Huc de Bouloigne, varlet de chambre et peintre de monditi Seignour, le somme de cinq cens quarante livres... pour avoir doré de fin oro brugny deux chariotz*⁴²⁴.

De estos textos se infiere, al mencionarse el dorado bruñido de los muebles que los mismos se doraron al agua con pan de oro fino. Pero también en determinados documentos se exige el empleo del dorado al aceite, como vemos en una cuenta fechada a 3 de julio de 1472 para la decoración con pintura y dorado al aceite del relicario de St. Maurice d'Angiers:

*S'ensuite ce que Coppin, peintre, doit faire en l'église de monseigneur Saint-Maurice d'Angiers... Ledit Coppin, doit faire le reliquaire dudit lieu selon que le roy de Sicile le luy a devisé, c'est asavoir: le champ de derrière sera de bon fin azur d'Almaigne, semé de fleurs de lis d'or fin. Et est à entendre que ledit Coppin fera lesdites choses à l'huile, selon le devis d'iceluy seigneur*⁴²⁵.

Así mismo, en ciertas fuentes documentales francesas existen referencias al oro utilizado para dorar. Este es el caso de las relaciones de gastos de la corte de Borgoña de los años 1375-1419 por materiales suministrados a los pintores. En estos documentos se comprueba que existían diferentes calidades de oro: el *or fin*, el más utilizado por los pintores de la corte; el *or double*, oro fino el doble de grueso que el primero, y el *or double renforcie*, el de mayor calidad, cuyo grosor y peso duplicaban el anterior. Además existía el denominado *or parti*, confeccionado batiendo juntos una lámina de oro y otra de plata, de color mucho más claro que el resto por su alto contenido de plata⁴²⁶. Así mismo, en estas relaciones se constata que el oro se vendía en libros, denominados *papiers*, de 300 panes aunque también podía adquirirse en libros de 100⁴²⁷. El tamaño de los panes era de 8-9cm cuadrados y su grosor de 0,2-5µm⁴²⁸.

⁴²¹ Pequeña cuna dispuesta sobre un pie que permitía que se balanceara. Harvard, H., 1894, vol. I, pp. 291, 292.

⁴²² Harvard, H., 1894, vol. I, p. 292.

⁴²³ Harvard, H., 1894, vol. I, p. 170.

⁴²⁴ Harvard, H., 1894, vol. III, p. 1164. Desde el siglo XIV hasta mediados del siglo XVII este término designaba una silla con ruedas o *chaise roulante*, Harvard, H., 1894, vol. I, p. 769.

⁴²⁵ Recogida por Loumyer, G., 1920, p. 158.

⁴²⁶ Nash, L., "The supply, acquisition, cost and employment of painter's materials at the Burgundian Court, c. 1375-1419", *Trade in artists' materials, markets and commerce in Europe to 1700*, 2010, p. 133.

⁴²⁷ Ibídem nota anterior.

⁴²⁸ Nash, L., 2010, p. 139.

Otro material que aparece entre los suministros de materiales a dichos pintores es el bol, si bien de forma muy puntual ya que solo figuran cuatro libras de *boularmi* en el año 1386 y una libra en 1399: *une livre de boul pour faire assises a dorer dessus...*⁴²⁹.

A partir de los mismos documentos sabemos que podía utilizarse algodón para asentar o igualar la superficie después de extender el oro. Así, el pintor Jean de Baumetz compró este material, probablemente para dorar la capilla de Champomol⁴³⁰ ante la visita de Carlos VI en febrero de 1390⁴³¹. También en Inglaterra se empleaba algodón en el proceso de dorado, como se refleja en una relación de gastos generados por la compra de materiales para los pintores que trabajaban en la decoración de la capilla de St. Stephen en Westminster entre 1351-1354⁴³²: *for laying on the gold*.

Por último, cabe señalar que en los inventarios españoles se constata la abundancia de muebles dorados y sus tipos. Este hecho es especialmente evidente en Levante donde, como dice Aguiló, *el dorado fue una constante en el mobiliario levantino gótico*⁴³³. Podemos citar como ejemplo de ello el inventario de bienes del ciudadano catalán Pere Girgós, realizado en el año 1389⁴³⁴, donde figuran, entre otros, varios muebles dorados “a la valenciana”:

...una altra caixa... de fusta tal ço es: cuberta de pintura de or valenciá a forma de or y pell...; un cofre ab los peus petit, valenciá, pintat de or barbaresc a la valenciana ab sa tancadura e claus...; un cofre gran valenciá, ab sos peus, tancadura, daurat de or barbaresc ala valenciana...; un altre cofre tal com lo prop dit, ab sa tancadura e clan ab sos peus, ab dauradura de or barbaresc a la valenciana...; un altre cofre valenciá, tal com los dos proa dits, ab tancadura sens clau...

Lo mismo puede decirse de Cataluña donde, también según Aguiló⁴³⁵, desde el siglo XV aparecen en los inventarios catalanes obras que demuestran el interés por la policromía y el dorado que entronca con la importante escuela pictórica de los siglos XIV y XV. Este tipo de ornamentación se aplicó especialmente en cofres, arcas y arquetas y parece ser que también en asientos. Por lo que respecta a estos últimos sabemos de la existencia de sillas plegables doradas y pintadas con escudos⁴³⁶ realizadas en la región de Vic, como figura en un inventario de la segunda mitad del siglo XV: *dues cadires plegadiçes de fust pintades e daurades de senyals*⁴³⁷. Así mismo, se realizaron ciertas mesas de las mismas características, como se lee en un inventario de la misma época: *Dues taules de compte daurades ab senyals reals...*⁴³⁸ y también en el de Antoni Mura del año 1467: *...dues taules de compte daurades amb senyals reals i de*

⁴²⁹ Nash, L., 2010, pp. 159, 160.

⁴³⁰ Monasterio cartujano, hoy desaparecido, fundado por Felipe II de Borgoña en 1383 en las cercanías de Dijón.

⁴³¹ Nash, L., 2010, pp. 146, 147.

⁴³² Salzman, L. F., *Building in England down to 1540: A Documentary History*, 1997, p. 167.

⁴³³ Aguiló, M. P., 1978, p. 69.

⁴³⁴ Roca, J. M., “Inventarios”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 1928, vol. 13, n^{os} 100-101, julio a diciembre, pp. 386-393.

⁴³⁵ Aguiló, M. P., 1987, p. 80.

⁴³⁶ Según Aguiló la pintura “como decoración” se aplicaba exclusivamente a los temas heráldicos, lo que constituía un motivo recurrente en la época. Aguiló, M. P., 1987, p. 69.

⁴³⁷ “Del volum d’inventaris del notari de Barchinona Bartolomeu Costa; anys 1455-1467” publicado por Soler y Palet en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, año XVI, enero-marzo, 1916, p. 300, citado por Rodríguez Bernís, S., “El Mueble Medieval”, *Mueble Español Estrado y Dormitorio*, catálogo de la exposición, 1991, p. 38.

⁴³⁸ Citado por Mainar, J., en *Vuit segles de moble català*, 1989, p. 30.

*Mur...*⁴³⁹. Además, el mismo tipo de decoración se aplicó en armarios, como se recoge en el inventario de Pere Girgós⁴⁴⁰:

...un armari ab les portes bordades e pintades d'or, ab senyal de aguiles, ab un calaix de la forma de dit armari e dos calaixos petits, daurats a les vores e ab dos postisets al mig, lo qual armari segons se diu, es de moceen Joan Berenguer Aguilar...

4. ESTUDIO DIRECTO DEL MOBILIARIO

Para poder profundizar en el conocimiento de los procedimientos y materiales empleados en el dorado de los muebles medievales sería fundamental recurrir al estudio directo de aquellos que se conservan en la actualidad. La mayor parte de ellos, como se ha dicho al inicio de este capítulo, han sido estudiados y publicados por los historiadores, lo que ha servido de gran ayuda para nuestro trabajo. No obstante, éstos muebles presentan problemas para su análisis desde el punto de vista tecnológico ya que muchos de ellos han sufrido restauraciones inadecuadas que ocultan en gran medida, o modifican, su aspecto estético original. Pero también en numerosos ejemplares ha desaparecido su revestimiento metálico, dato que apunta Badía en relación con ciertas arcas y arcones catalanes que en origen iban decorados con oro y pintura, como es el caso, en opinión de este autor, del arca de Vallbona de las Monjas⁴⁴¹. Otro ejemplo ilustrativo que podemos mencionar aquí sería el del banco de Tahull, datado en el siglo XIII, que en origen debió ir dorado y policromado⁴⁴².

Por lo que respecta a otros países, también existen referencias bibliográficas a la desaparición de los revestimientos dorados y/o policromados originales a causa, en muchas ocasiones, de intervenciones posteriores. En este sentido, Kjellberg⁴⁴³ afirma que los muebles franceses del siglo XV así ornamentados fueron sometidos a dichas prácticas, en especial en el siglo XIX. Por otro lado, este estudio directo, obviamente sólo puede hacerse a partir del siglo XII por la practica inexistencia de ejemplares de épocas anteriores. A pesar de dichos inconvenientes, los muebles de época que sobreviven testimonian que el dorado se empleó en gran medida en el mobiliario europeo a partir del siglo XIII, al igual que sucedía con otras manifestaciones artísticas con soporte de madera. Igualmente, la observación de dichos ejemplares permite establecer que los revestimientos dorados realizados con pan de oro fueron los más frecuentes. Estos podían recubrir por completo la superficie de los muebles, tanto en las zonas lisas como en los relieves. Así en los muebles de los siglos XIV y XV con ornamentación de tallas góticas, el dorado podía cubrir totalmente el mueble o bien aparecer sólo en los fondos de la talla calada. En este sentido se puede citar una arqueta de madera tallada y decorada con tracerías góticas doradas que se conserva en el Museo Episcopal de Vic⁴⁴⁴.

⁴³⁹ Citado por Mainar, J., 1989, p. 32.

⁴⁴⁰ Roca, J. M., 1928, p. 388.

⁴⁴¹ Miquel i Badia, F., "Historia del Mueble, tejido, boradado y tapiz", *Historia General del Arte*, 1987, VIII, pp. 57, 58.

⁴⁴² Aguiló, M. P., 1987, p. 55.

⁴⁴³ Kjellberg, P., *Le Meuble Français et Européen du Moyen Âge a nos jours*, 1991, p. 17.

⁴⁴⁴ Este ejemplar de reducido tamaño aparece publicado en Feduchi, L. *Historia del Mueble*, ed cons. 1986, p. 207.

Además, con mucha frecuencia el dorado aparece combinado con la pintura⁴⁴⁵. En España contamos con muebles de este tipo como es el caso del armario relicario procedente del monasterio de Piedra⁴⁴⁶, realizado en 1390, que se encuentra decorado con tallas góticas sobre fondo dorado, recubrimiento que aparece también en la superficie con motivos de talla y en las zonas lisas. Del mismo modo, podemos mencionar las arcas catalanas de los siglos XIV y XV. Así, en las denominadas arcas de novia, el dorado cubre la talla del frente de los cajones, el interior de la puerta del frente del mueble, así como los fondos lisos de las representaciones pictóricas del interior de la tapa superior y ciertos motivos de las mismas.

También, a partir del siglo XIV, en los muebles con decoración de yeso u otros materiales en relieve el dorado podía abarcar gran parte de la superficie, muchas veces combinado con policromía. A esta técnica denominada tradicionalmente pastilla⁴⁴⁷ se le ha atribuido un origen italiano⁴⁴⁸ cuyos exponentes más destacables son los arcones pintados y dorados de los siglos XIV y XV⁴⁴⁹, obra de pintores, como el florentino Dello Delli e incluso el propio Donatello, quien ayudó al primero en la ejecución de algunos de dichos ejemplares, como señala Vasari al describir las obras de Delli: *...e Donatello, essendo giovanetto, dicono che gli aiutó, facendovi di sua mano con stucco, gesso, cola e matton pesto, alcun storie et ornamenti di basso rilievo, che poi messi d'oro accompnarono con bellissimo vedere le storie dipinte...*⁴⁵⁰. Concluye Vasari diciendo que este tipo de trabajo aparece reseñado con detalle en Cennini. Como vemos en esta cita, se indica la forma en que se realizaba la decoración de pastilla en bajo relieve a base de una mezcla de estuco, yeso, cola y polvo de ladrillo. Este tipo de ornamentación en relieve se podía realizar modelando el yeso libremente a mano, como describe Cennini⁴⁵¹, o bien mediante estampación con moldes o matrices de madera o de metal⁴⁵² cuyos motivos, normalmente en bajo relieve, quedaban impresos en la superficie de yeso que debía tener para ello un grosor considerable. A este respecto podemos citar un *cassoni* en estilo tardo gótico con inscripciones de tipo litúrgico⁴⁵³

⁴⁴⁵ Según Bruquetas la técnica pictórica empleada en el mobiliario hasta mediados del siglo XV fue el temple de huevo. Una técnica muy extendida en el campo de la imaginería religiosa presente en frontales de altar y en retablos. Bruquetas, R., “Los tableros de pincel. Técnicas y Materiales”, en *Retablos. Técnicas: materiales y procedimientos*, 2004, p. 2.

⁴⁴⁶ Esta obra se conserva en la actualidad en la Academia de la Historia de Madrid.

⁴⁴⁷ Denominación que deriva del italiano *pastiglia*, aunque este término no lo hemos encontrado en el tratado de Cennini ni tampoco en el de Vasari, donde se habla de esta técnica. Por ello pensamos que se trata de una acepción surgida con posterioridad y que se aplica a diferentes tipos de ornamentación en relieve. Powell y Allen describen esta técnica señalando que la pastilla se confeccionaba mezclando un material de carga en polvo como la creta, el yeso o el blanco de plomo con un aglutinante como la cola animal o la clara de huevo, hasta que se obtenía una pasta maleable que se introducía en moldes para obtener el motivo deseado que después se fijaba a la superficie del objeto. Powell, C. y Allen, Z., *Italian Renaissance Frames at the V&A. A Technical Study*, 2010, p. 15.

⁴⁴⁸ Según Faenson, esta técnica se conoce desde la Antigüedad y se da en la decoración mural y en objetos de madera, pero cae en desuso durante la Edad Media hasta el siglo XIV, momento en que se retoma la misma. Faenson, L., *Cassoni italian delle collezioni d'arte dei musei sovietici*, 1983, p. 8.

⁴⁴⁹ En Florencia existía un taller activo entre 1446-1463 especializado en este tipo de trabajo a cargo del pintor Apollonio di Giovanni como señalan ciertos autores, entre ellos Barbolini Ferrari, E., 2004, p. 15.

⁴⁵⁰ Vasari, G., 1993, p. 283.

⁴⁵¹ Cennini, C., 2000, cap. CXIX, p. 158.

⁴⁵² De ahí la naturaleza repetitiva de la decoración obtenida.

⁴⁵³ Existen prototipos semejantes uno de ellos en el Victoria and Albert Museum (inv.nº 247-1894) y también en otras colecciones como la del Dansk Kunstindustrimuseum de Copenhague.

realizado en Siena hacia 1430⁴⁵⁴ para la familia Chigi. Pero la decoración en relieve, en especial aquella de bulto redondo, se podía obtener, como nos informa también Cennini, empleando moldes de barro⁴⁵⁵ o piedra⁴⁵⁶, en los que se introducía la mezcla fijando después los motivos a la superficie enyesada. Esta técnica aparece, como ya se ha visto al analizar la obra de dicho autor, en muebles realizados a mediados del siglo XIV.

Así mismo, se recurrió al uso de la pastilla tanto para representar escenas, por lo general de tipo mitológico o amatorio, como para efectuar motivos puramente decorativos que en ocasiones se combinaban en una misma obra. Un ejemplo de ello es el frontal de un arcón florentino de la segunda mitad del siglo XV con una escena nupcial, realizado integralmente con relieves de pastilla dorada y pintada que se conserva en el Museo del Hermitage de Leningrado⁴⁵⁷. Pero también la decoración de pastilla podía limitarse a enmarcar las escenas pintadas que presentan muchos de estos muebles en el frente y los laterales. A parte de este tipo de ejemplares, en Italia se construyeron objetos de dimensiones más reducidas como las cajas venecianas y ferraresas de finales del siglo XV llamadas en la época de *pasta di muschio*⁴⁵⁸, a las que nos referiremos con más detenimiento en el siguiente capítulo. La técnica de la pastilla se aplicó también a otros objetos como los marcos venecianos denominados de *casseta*⁴⁵⁹, en cuyas entrecalles aparece presente este recurso decorativo desde mediados del siglo XIV⁴⁶⁰.

En España se fabricaron también muebles decorados con relieves de estuco dorado al menos desde finales del siglo XIII, como lo demuestra un ejemplar de carácter litúrgico que se conserva en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Se trata de la urna relicario de San Cándido fechada en el año 1292⁴⁶¹, probablemente catalana, y procedente del monasterio benedictino de San Cugat del Vallés (Fig. D.5). Pero es a partir de finales del siglo XIV cuando se da una de las producciones más importantes de muebles realizados con pastilla dorada y que consiste en una serie arquetas y cofres de pequeño tamaño fabricados en Cataluña⁴⁶², en estilo gótico internacional y de iconografía casi siempre profana⁴⁶³ a base de escenas de tipo galante o amatorio⁴⁶⁴, de ahí su

⁴⁵⁴ Se conserva en el Victoria and Albert Museum, inv. n° 7815-1862. En la ficha de catalogación del museo figura que este mueble podría haberse redorado en fechas recientes debido al aspecto relativamente moderno del oro. Además se señala que solamente se han localizado fragmentos mínimos de dorado más antiguo en la parte inferior izquierda del frente.

<http://collections.vam.ac.uk/item/O71016/cassone-unknown/>

[Consulta: 20 de Julio de 2012]

⁴⁵⁵ Cennini, C., 2000, cap. CXXV, p. 163.

⁴⁵⁶ Cennini, C., 2000, cap. CXXVIII, p. 165.

⁴⁵⁷ Este frontal, procedente de un *cassoni* despiezado, aparece ilustrado con detalle en Faenson, L., 1983, pp. 28-32.

⁴⁵⁸ Esta denominación podría ser el origen del término pastilla empleado en la actualidad.

⁴⁵⁹ Marcos en forma de caja o ventana. Timón Tiemblo, M. P., 2002, p. 121.

⁴⁶⁰ Timón Tiemblo, M. P., 2002, p. 76.

⁴⁶¹ Inv. n° 39.044.

⁴⁶² El empleo de decoraciones en relieve de estuco dorado y policromado aparece en los frontales de altar catalanes desde el románico como afirman distintos autores, entre ellos Tiemblo, M. P., 2002, p. 155. Muchos de estos objetos aparecen ilustrados y descritos con detalle en el catálogo de la exposición que tuvo lugar en el Palau Robert de Barcelona en 1994, titulada *Moble Català*. Ejemplares de este tipo se conservan en el Museo Episcopal de Vic, en el Museo Diocesano de Lérida y en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, así como en colecciones privadas. Destaca entre estas últimas la de la familia March (antigua colección Junyent).

⁴⁶³ También se produjeron ejemplares religiosos aunque, según la opinión de la mayoría de los autores que han estudiado estas obras, en mucha menor medida.

⁴⁶⁴ Se ha considerado que muchos de estos objetos constituían regalos de boda o esponsales.

denominación como arquetas amatorias (Figs. D.6 y D.7). Además muchos de estos ejemplares presentan leyendas alusivas en letras góticas. En estos objetos el dorado recubre totalmente la superficie de estuco combinándose con la policromía, a veces con labores de estofados, en determinadas zonas como ropajes, carnaciones, etc. Todas las escenas de este tipo de obras aparecen enmarcadas por cenefas doradas y punteadas⁴⁶⁵. Así mismo, son característicos los graneados⁴⁶⁶ y cincelados⁴⁶⁷ de la superficie dorada siguiendo el estilo de la orfebrería de la época. También se realizaron en Barcelona y Valencia muebles de estuco en los que la decoración principal es epigráfica, y que en los inventarios aparecen como *caixes enguixades amb titols*⁴⁶⁸. Además, como indica Aguiló⁴⁶⁹, en España existió una producción de arquetas en pastilla con decoración geométrica o floral principalmente en Cataluña y Aragón.

En relación con el dorado realizado con pintura de oro o de otros metales, resulta inviable determinar su presencia en el mobiliario sin la ayuda de los métodos de estudio científico⁴⁷⁰.

Por lo que respecta al plateado, cabe señalar que en España no hemos localizado muebles medievales totalmente revestidos de plata⁴⁷¹. Sin embargo, podemos mencionar el caso excepcional de una arqueta que se conserva en el Museu del Disseny de Barcelona⁴⁷² que, a nuestro juicio, podría haber ido plateada en origen. Un dato que inferimos de la presencia en algunos puntos de una tonalidad negruzca semejante al de la plata oxidada⁴⁷³. Se ha identificado, sin embargo, la existencia de zonas decoradas con plata corlada en ciertas arquetas catalanas, una de las cuales describe Barrachina⁴⁷⁴. Según este autor se conservan ejemplares similares dispersos, siendo el grupo más compacto el del Museo Episcopal de Vic. Es posible que otros muebles de la época presentaran revestimientos de plata que pudieran haberse redorado posteriormente debido al deterioro de la plata o a cuestiones de gusto. De hecho, en Cataluña fue frecuente el empleo de la plata corlada en otras manifestaciones artísticas con soporte de

⁴⁶⁵ Motivos ornamentales a base de pequeños puntos que se marcan sobre el oro utilizando un fino buril o punzón. Cantos Martínez, O., “Las decoraciones en relieve. El brocado aplicado. Ejemplo Práctico”, *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, 2004, p. 2.

⁴⁶⁶ Incisiones mas intensas en el oro realizadas con un punzón o buril con la cabeza de diferentes formas: punta roma, de clavo etc. *Ibíd*em nota anterior.

⁴⁶⁷ También denominados troquelados. Se ejecutaban con herramientas específicas de hierro cuyas cabezas llevaban distintos motivos grabados, como estrellas, flores etc. *Ibíd*em nota anterior.

⁴⁶⁸ Barrachina i Navarro, J., “El moble gòtic català d’ús domestic”, *Moble Català*, 1994, p. 37.

⁴⁶⁹ Aguiló, M. P., 1987, p. 82.

⁴⁷⁰ Sin embargo se ha comprobado la presencia de dorados mate realizados con polvo de oro en ciertos retablos de los Países Bajos del siglo XV, obra de talleres de Bruselas como es el Retablo de la Pasión, ahora en el Museo Mayer van den Bergh de Amberes. Serck Dewaide, M., “The history and conservation of the surface coating on european gilded wood objects”, *Gilded Wood. Conservation and History*, 1991, p. 70.

⁴⁷¹ Otras obras de madera sin embargo testimonian el empleo del plateado con pan de plata como, por ejemplo, la techumbre del siglo XV de la denominada “Sala Daurada” que existía en la antigua casa municipal de Valencia. Alcolea, S., “Muebles y Artesonados”, *Artes Decorativas en la España Cristiana, Ars Hispaniae*, 1975, vol. XX, p. 317.

⁴⁷² Inv. n° 37.945.

⁴⁷³ No obstante en la catalogación de esta obra se dice que presenta restos de dorado, extremo que nosotros no hemos podido comprobar a través de la contemplación directa de la misma.

⁴⁷⁴ Barrachina, J., 1994, p. 203.

madera, como esculturas o frontales de altar realizados durante la Baja Edad Media⁴⁷⁵. Así mismo, testimonian el empleo reiterado de la plata corlada en dicha área geográfica las condiciones que aparecen en ciertos contratos para la ejecución de retablos por el pintor Lluís Borrassà en el siglo XIV. En ellas podemos leer:

*...és emprés que'l gardepols, sie d'argent colrat, so és, les orles, e les roses e'ls senyals, segons que s'acostuma... que lo gardepols farà d'argent corlat... es avengut que, lo qardapols deu fer, lo dit Luis, d'argent corlat*⁴⁷⁶.

En otros países europeos también son contados los muebles que en la actualidad presentan revestimientos corlados o plateados. No obstante, es probable que se utilizaran en mayor o menor medida, como sucedía con otros objetos artísticos⁴⁷⁷. Podemos mencionar al respecto, en el caso de Italia, un pequeño cofre florentino de hacia 1400⁴⁷⁸ pintado de azul con decoración de estuco en relieve, probablemente modelado a mano, y en su mayor parte dorado al agua sobre bol naranja pero que en algunas partes de la tapa y del frente existen indicios del uso de pan de plata⁴⁷⁹. También en un marco de espejo en forma de anillo, realizado entre 1470-80 en la misma ciudad italiana⁴⁸⁰ a base de estuco dorado, el remate superior en forma de diamante presenta, sobre el bol rojo, un tono negruzco similar al de la plata oxidada⁴⁸¹. Así mismo, en un arcón lombardo⁴⁸² de la segunda mitad del siglo XV se aprecian restos de plata en las armaduras de los personajes que a pie y a caballo aparecen en el frente del mismo. Igualmente, en muchos arcones florentinos se hizo uso del mismo recurso decorativo. Un ejemplo de ello lo tenemos en el que se representa el asedio de Cartago datado hacia 1460, que se conserva en la Courtland Gallery de Londres⁴⁸³. En este mueble, al igual que sucede en otros semejantes, la plata se asienta sobre bol rojo. Además, las zonas plateadas presentan ahora un tono negruzco a causa de la oxidación del metal y han sido repintadas de gris⁴⁸⁴. También se utilizó la plata para la ejecución de los motivos estofados que aparecen en ciertos *cassoni* del siglo XV. Este hecho se constata en algunos paneles pintados en el taller del artista sienés Francesco di Giorgio (1439-1501), donde se alterna el estofado de oro con el de plata en los vestidos de los personajes. Este es el caso de un fragmento del lado izquierdo de un panel en el que se representa a la diosa del Amor Casto sobre un carro triunfal tirado por grifos⁴⁸⁵.

⁴⁷⁵ Muchas obras de estas características se pueden contemplar en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y en el Museo Episcopal de Vic. No entramos a describir aquí estos ejemplares por exceder a los límites de este estudio.

⁴⁷⁶ Madurell Marimon, J. M., 1949, p. 75.

⁴⁷⁷ Se ha detectado la presencia de plata corlada en esculturas europeas de los siglos XII y XIII, así como en retablos del norte de Europa de los siglos XIV y XV. Serck-Dewaide, M, 1991, pp. 67-70. También existen referencias al dorado con el sistema de corladura en frontales de altar del área aragonesa de los siglos XI y XII. González Martínez, E., 1997, p. 25.

⁴⁷⁸ Este objeto pertenece a la colección del Victoria and Albert Museum, inv. n° 9-1890.

⁴⁷⁹ Esta información figura en la ficha de catalogación del museo.

<http://collections.vam.ac.uk/item/O101060/coffret-onesta-e-bella/>

[Consulta: 18 de Septiembre de 2012]

⁴⁸⁰ Este marco forma parte de los fondos del Victoria and Albert Museum, inv. n° 5887-1859.

⁴⁸¹ Powell, C. y Allen, Z., 2010, p. 166.

⁴⁸² Este mueble se conserva en la actualidad en el museo del Castello Sforzesco de Milán.

⁴⁸³ Campbell, C., *Love and Marriage in Renaissance Florence. The Courtland Wedding Chests*, p. 2009, pp. 19 y 93.

⁴⁸⁴ Ibídem nota anterior.

⁴⁸⁵ Este fragmento se conserva en el Metropolitan Museum, Marquand Fund, 1920, inv. n° 20.182.

También en el museo Stibbert de Florencia existe estofado de plata en un panel del frente de un arcón con la versión completa de la pintura del fragmento anterior. Pope-Hennessy, J. y Christiansen, K., "Secular

Con respecto al plateado del mobiliario medieval francés, aunque no hemos localizado ejemplares así realizados, ciertos documentos testimonian el uso de esta técnica para ornamentar determinadas zonas de los muebles pintados, como vemos en una relación de cuentas de Isabel de Baviera del año 1399 donde figura el pago a:

*Perrin Balloche, peintre, demourant à Paris, pour avoir refait et mis à point de nouvel de son mestier, le berceau de parement de... Messire Jehan de France, lequel berceul estoit moult empirié et dommagié de tous costéz, et a convenu ratissier et oster la vielle peinture jusques au boys, et reprendre tout environ d'argent doré, de fin asur et d'autres fines couleurs...*⁴⁸⁶.

De este texto se infiere que se trataba de una cuna parcialmente corlada.

4.1. ASPECTOS TÉCNICOS

De la observación de los muebles de esta época se puede apuntar también una serie de rasgos generales con respecto a la técnica del dorado presente en los mismos.

En primer lugar se aprecia una preponderancia de las superficies doradas bruñidas, lo que está en consonancia con los diferentes tratados de técnica analizados. Este tipo de oro recubre casi siempre las zonas de mayor relieve mientras que en las rehundidas puede dejarse mate, ejemplo de ello son los fondos de las tracerías góticas, así como aquellos de los trabajos de estuco, cuando no aparecen ornamentados con trabajos de buril. También las decoraciones doradas sobre superficies pintadas pueden ser mate. Por lo tanto, en una misma obra pueden aparecer contrastes brillo-mate⁴⁸⁷. No obstante, hay que tener en cuenta que estos contrastes no resultan fáciles de apreciar, entre otros motivos, por la abrasión del oro, la acumulación de suciedad o las sustancias aplicadas en procesos de restauración que uniforman el aspecto de toda la superficie dorada⁴⁸⁸. Además, las frecuentes operaciones de redorado impiden en la mayor parte de los casos la contemplación del revestimiento dorado original.

En relación al dorado con mordiente graso, cabe señalar que este sistema se utilizó en los arcones florentinos del siglo XV, en su mayor parte dorados al agua, para ejecutar determinados motivos en las zonas pintadas. Este es el caso de las bridas del caballo que nada en un río presente en la *spalliera*⁴⁸⁹ del denominado *Morelli Chest*, realizado en 1472, cuya decoración pictórica y dorado efectúan Jacopo del Sellaio (1441-1493) y Biagio di Antonio (1446-1510). Este mueble se conserva en la Courtland Gallery de Londres⁴⁹⁰.

Por su parte, el oro puede ornamentarse con labores de punteados simples, graneados o cincelados practicados con punzones de diferente tipo al estilo de la orfebrería de la

Painting in 15th Century Tuscany: Birth Trays, Cassone Panels and Portraits”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 38, nº 1 (Summer 1980), pp. 17, 50 y 51.

⁴⁸⁶ Harvard, H., vol. I, 1894, p. 161.

⁴⁸⁷ Se ha constatado también la presencia de estos contrastes brillo-mate en esculturas europeas de los siglos XII y XIII como señala Serck-Dewaide, M., 1991, p. 65.

⁴⁸⁸ Estas operaciones han provocado con frecuencia que la superficie dorada perdiera su aspecto metálico característico adquiriendo en su lugar la apariencia de una pintura pastosa, totalmente ajena a la del oro.

⁴⁸⁹ Cuerpo superior del arcón formado por un tablero vertical que apoya en la parte superior trasera de la cubierta.

⁴⁹⁰ Campbell, C., 2009, p. 78.

época⁴⁹¹. Esta decoración que se aplica en especial en las zonas bruñidas podemos encontrarla, como ya hemos visto, en fondos, vestidos, cenefas y otros elementos decorativos de las arquetas amatorias catalanas. También los arcones italianos de pastilla son un claro exponente de este tipo de trabajo. Con anterioridad al siglo XIV, al igual que sucede en la pintura sobre tabla o la escultura, por lo general los campos de oro son lisos, aunque de forma puntual hemos encontrado dibujos esquemáticos de tipo geométrico o vegetal realizados mediante rayados. Este es el caso de la urna relicario de San Cándido, antes citada, datada en la última década del siglo XIII⁴⁹².

Por último, cabe señalar que en los muebles dorados se aprecia casi siempre una preparación de tono rojizo más o menos cálido, ya que oscila del rojo anaranjado al rojo más oscuro que tira a marrón, como asiento del pan de oro.

De lo expuesto hasta aquí comprobamos que, en líneas generales, los muebles medievales testimonian la presencia de muchos de los procedimientos técnicos contenidos en los tratados. Sin embargo, la observación directa de estos ejemplares no basta para poder determinar con certeza la técnica de dorado empleada en cada caso en concreto, como sería el número de estratos de aparejo y de bol aplicados. Tampoco es suficiente este tipo de aproximación a las obras para poder establecer la naturaleza del oro⁴⁹³, ni para identificar los materiales efectivamente empleados para confeccionar el bol, los mordientes grasos, los barnices, el aparejo de yeso o el estuco en la técnica de la pastilla, si bien en algunos muebles realizados con esta técnica se observa la presencia de tela de saco bajo el estuco. Podemos citar al respecto un cofrecillo del siglo XIV, con decoración vegetal estilizada en relieve dorada y punteada, que se conserva en el Museo Nacional de Arte de Cataluña⁴⁹⁴ y también la arqueta del mismo siglo decorada con pastilla que en origen pudo ir plateada del Museu del Disseny de Barcelona anteriormente citada⁴⁹⁵. Por último, como dato curioso podemos mencionar una arqueta amatoria de pastilla dorada y policromada realizada entre 1370-1450 que se expone en el Museo Nacional de Arte de Cataluña⁴⁹⁶, en la que se aprecia bajo la decoración de estuco papel manuscrito con letras hebráicas.

Para obtener información precisa sobre los aspectos tecnológicos y procedimentales señalados sería necesario llevar a cabo estudios científicos sobre una amplia gama de ejemplares de época que sean representativos de las diferentes técnicas del dorado que aparecen citadas en las fuentes, praxis que todavía no se ha abordado. No obstante, contamos con ciertos estudios que nos proporcionan información sobre determinados aspectos de la técnica del dorado presente en muebles italianos e ingleses medievales. Este es el caso del efectuado en el trono de la coronación de la abadía de Westminster del siglo XIV⁴⁹⁷, construido en roble policromado y dorado. Los resultados de este estudio determinaron que el revestimiento metálico se había realizando empleando

⁴⁹¹ Existen autores que opinan que la introducción en España de estos trabajos a partir de la segunda mitad del siglo XIV se debe a maestros italianos de la escuela sienesa y florentina que trabajaron en Aragón y Valencia. González Martínez, E., 1977, pp. 38, 39.

⁴⁹² Inv. n° 39.044.

⁴⁹³ Nos referimos tanto a su aleación, que determina el grado de pureza del oro empleado, como a la forma en que fue aplicado: en hoja o como pintura dorada, confeccionada con polvo de este metal.

⁴⁹⁴ Inv. n° 37.978.

⁴⁹⁵ Inv. n° 37.945.

⁴⁹⁶ Inv. n° 12.141.

⁴⁹⁷ Sauerberg, M. L., "The Coronation Chair revisited", en *Studies in Conservation*, 2005, n° 50, pp. 230-233.

láminas de oro y en ciertas zonas de estaño. Además, dichas láminas metálicas se extendían directamente sobre la preparación de yeso sin que se detectara la presencia de bol, dato que coincide con los resultados de ciertos estudios practicados en otras obras de diferente tipología⁴⁹⁸. Así, en varias esculturas en madera dorada y policromada de los siglos XII, XIII y XIV del norte de Europa también se comprobó que la lámina metálica, ya fuera de oro o de plata, se había fijado directamente a la preparación de yeso. Podemos citar también el análisis científico⁴⁹⁹ de dos esculturas alemanas de hacia 1330-40, que representan a Santa María y a San Juan respectivamente. En dicho estudio se establece que la lámina de oro se aplicó directamente sobre una preparación blanca de yeso extendida en varias capas confeccionada con carbonato cálcico y adhesivo animal. Entre ellas aparecía intercalada otra de adhesivo, cuyo cometido se consideró que podía consistir en aportar dureza a la preparación y permitir el posterior bruñido de la superficie dorada. Los resultados obtenidos a partir de dichos estudios podrían confirmar en parte la opinión emitida por algunos autores⁵⁰⁰, según la cual hasta la segunda mitad del siglo XIV en el norte de Europa era habitual que el dorado al agua se ejecutara directamente sobre la preparación de yeso. No obstante, en nuestra opinión, con respecto al mobiliario sería necesario profundizar en la investigación científica para poder asumir sin reticencias dicho plateamiento.

También podemos referir aquí ciertos estudios científicos de muebles del siglo XV, como es el caso del efectuado en un arcón construido en Siena hacia 1400⁵⁰¹, decorado con estuco en relieve sobre un fondo grabado con minúsculas cruces y pequeños círculos. Apartir de dicho estudio se pudo constatar que para elaborar y aplicar el aparejo de yeso se siguieron las indicaciones Cennini. En concreto, dicho aparejo consistía en una mezcla de sulfato cálcico y cola animal aplicada en varias manos. La primera de ellas, bastante más gruesa, correspondería al *gesso grosso* que menciona dicho autor, mientras que las superiores, en las que se identificó una mayor proporción de cola, son más finas y compactas y equivaldrían al llamado *gesso fino* que cita también Cennini. Además, en este mueble se identificaron restos de pan de plata, sobre un estrato muy fino de arcilla roja, cubiertos con una capa de tono marrón oscuro muy deteriorado⁵⁰² y que podría indicar que la superficie metálica en su día presentaba veladuras coloreadas o iba corlada.⁵⁰³

Así mismo, podemos citar el estudio llevado a cabo en una pareja de arcones realizados en 1472 para los esponsales del comerciante Lorenzo Morelli y Vaggia Nerli, uno de los cuales hemos mencionado anteriormente⁵⁰⁴. En dicho estudio se comprobó que toda la superficie de estos muebles, a excepción de las traseras y la parte inferior interna, estaba cubierta con una preparación de sulfato cálcico y cola animal. También se pudieron observar líneas incisas que marcaban las zonas donde debía extenderse el pan metálico (oro y plata). Además, se comprobó que la mayor parte del oro se había aplicado al

⁴⁹⁸ Estudios publicados por Serck Dewaide, M., 1991, pp. 65-77.

⁴⁹⁹ Westhoff, H., "Coatings of medieval gilded surfaces and their deterioration", en *Gilded Wood Conservation and History*, 1991, pp. 79-86.

⁵⁰⁰ Sauerberg, M. L., 2005, p. 233.

⁵⁰¹ Higgins, R., "Analysis and restoration of an Italian Cassone c. 1400", http://www.bafra.org.uk/html_pages/articles_cassone.html

Consulta: 12 de enero de 2010.

⁵⁰² Cuya composición ignoramos al no mencionarse este dato en la publicación donde se recoge el estudio científico y la restauración efectuada.

⁵⁰³ Higgins, R., http://www.bafra.org.uk/html_pages/articles_cassone.html

⁵⁰⁴ Ver p. 93.

agua, aunque puntualmente se localizaron zonas doradas con mordiente graso⁵⁰⁵. Por su parte, la técnica pictórica utilizada era mayoritariamente el temple, si bien también se identificó en ciertas zonas la presencia de aceite lo que podría sugerir el uso de una emulsión de huevo y aceite, es decir de un temple graso. En cuanto a la pintura de la tapa interior y de la trasera de los arcones, consistía en un temple de cola⁵⁰⁶.

Por último, mencionaremos los resultados del estudio científico practicado en dos marcos italianos de la colección del Victoria and Albert Museum. El primero de ellos florentino, de entre 1475-1500, pintado de rojo y parcialmente dorado, pero que en origen estaba dorado por completo⁵⁰⁷. El análisis de la superficie metálica original estableció⁵⁰⁸ que se había dorado al agua, utilizando un bol naranja brillante que se disponía sobre un grueso estrato de aparejo confeccionado con sulfato cálcico muy cargado de aglutinante. Además, se identificó una capa de cola sobre el soporte cuya función consistía, tal y como indica Cennini⁵⁰⁹, en preparar la superficie de madera previamente al enyesado. El segundo marco (Fig. D.8), probablemente toscano y de las mismas fechas que el anterior⁵¹⁰, está igualmente dorado al agua pero, esta vez, el oro se asienta sobre bol rojo oscuro que se extiende, como antes, sobre un aparejo de sulfato cálcico⁵¹¹. Este marco es especialmente interesante ya que presenta unas veladuras rojizas sobre el dorado de la talla de la parte inferior del marco así como restos de lo que podría haber sido una capa semitraslúcida de tono púrpura, todo ello probablemente aplicado para modificar el tono del oro y embellecer con sus contrastes la superficie dorada⁵¹². Recubrimientos semejantes sobre el oro en tonos rojos, verdes y azules pueden observarse en un arcón toscano (Florencia o Siena) de hacia 1460⁵¹³ y en un panel de otro⁵¹⁴, probablemente pareja del anterior, decorados con escenas de boda a base de yeso modelado en relieve y dorado.

5. CONCLUSIONES AL CAPÍTULO

En primer lugar, con relación a la técnica del dorado aplicada al mobiliario con anterioridad al siglo XIII pensamos que pudo darse en el mismo, en mayor o menor medida, dadas las reiteradas referencias que aparecen en los tratados de técnica para dorar las superficies de madera y que podrían incluir también las de los muebles. Pero además, podría avalar la hipótesis planteada la existencia de otros objetos lígneos dorados⁵¹⁵ que, al menos en líneas generales, testimonian la puesta en práctica de muchos de los contenidos de dichos textos. Así mismo, podemos citar la obra de un autor árabe del siglo X⁵¹⁶ donde se dice que el dorado en hojas se utilizaba en Bagdad en la ornamentación de pequeños contenedores y cajitas de té de madera. De ello se

⁵⁰⁵ Campbell, C., 2009, p. 78.

⁵⁰⁶ Campbell, C., 2009, p. 79.

⁵⁰⁷ Inv. n° 5-1890.

⁵⁰⁸ Powell, C. y Allen, Z., 2010, p. 37.

⁵⁰⁹ Cennini, C., 2000, cap. CXVIII, p. 158.

⁵¹⁰ Inv. n° 5893-1859.

⁵¹¹ Powell, C. y Allen, Z., 2010, p. 82.

⁵¹² Ibídem nota anterior.

⁵¹³ Este mueble se conserva en el Victoria and Albert Museum, inv. n° 8974-1863.

⁵¹⁴ Forma parte así mismo de la colección del Victoria and Albert Museum. inv. n° 21-1869.

⁵¹⁵ Tal y como hemos señalado al comienzo de este capítulo.

⁵¹⁶ Al-Hamdani, *Kitâb al-jamâhir fî ma'rifat al-jawâhir*, 942 d.C., fol.63a-64^a, citado por Allan, W., J., "Persian Metal Technology 700-1300 A.D." en *Oxford Oriental Monographs*, 1979, n° 2, p. 23.

deduce que en las zonas de influencia de la cultura árabe, como sería el caso de la España musulmana a partir del siglo VIII, podrían haberse dorado sobre los muebles de carácter religioso o ceremonial.

A partir del siglo XIII, la técnica del dorado se perfecciona y se aplica cada vez con más frecuencia sobre el mobiliario⁵¹⁷ de tipo litúrgico y también civil, siguiendo en muchos casos las indicaciones que proporcionan los tratados. Así, los procedimientos que menciona Cennini se pueden encontrar todavía en muebles que se conservan en la actualidad en España y en otros países europeos, en especial en Italia. No obstante, volvemos a reiterar la necesidad de estudiar desde un punto de vista científico los recubrimientos dorados de un amplio número de muebles de época para profundizar en el conocimiento de esta técnica en la Edad Media.

Por lo que atañe al plateado, hasta el siglo XIV no aparecen menciones al mismo en los tratados, citándose únicamente la hoja de estaño como sustituto de la de oro. Sin embargo, se ha constatado en la práctica que en la escultura o los frontales de altar se aplicaron con anterioridad recubrimientos plateados. En cuanto a los muebles, a pesar de no sobrevivir ejemplares así decorados, pensamos que pudo emplearse ocasionalmente el plateado al igual que en otras manifestaciones artísticas con soporte de madera.

Con posterioridad al siglo XIII, encontramos referencias en las fuentes al plateado de las superficies de madera y se conservan también obras con revestimientos plateados, en su mayor parte corlados. Este sistema se encuentra documentado en Cataluña con relación a la retabística y a la escultura en madera, perviviendo además allí ciertos objetos de pequeño tamaño como arquetas y cofres corlados. En cuanto a los revestimientos plateados libres de corladura es posible que también se aplicaran puntualmente, tal y como hemos visto en algunos de los objetos italianos del siglo XV anteriormente citados, aunque desconocemos la extensión de esta práctica y sus inicios en los diferentes países europeos. En cualquier caso, tanto los recubrimientos plateados como los corlados debieron aplicarse en menor medida que los dorados, dada la escasez de objetos de este tipo que sobreviven. No obstante, debemos señalar que es posible que el deterioro de la plata provocara que muchos de los ejemplares realizados con este material fueran dorados posteriormente. Pero también podría suceder que el inevitable deterioro de la plata motivara el que se eludiera emplear este sistema de forma habitual. De hecho, en determinados tratados se recomienda evitar el uso de este metal por su rápido deterioro.

⁵¹⁷ Al igual que sucede con respecto a otras categorías artísticas con soporte de madera.

CAPÍTULO IV. EDAD MODERNA

CAPÍTULO IV. EDAD MODERNA

I. SIGLO XVI

1. INTRODUCCIÓN

De este siglo se conservan más ejemplares de mobiliario que en épocas anteriores y en ellos se muestran muchas de las técnicas constructivas y decorativas en uso. Así mismo las fuentes documentales son más abundantes, por lo que contamos también con mayor información sobre la técnica del dorado empleada para ornamentar los diferentes objetos artísticos. Además, en esta centuria se siguen publicando textos de carácter técnico, como manuscritos y recetarios denominados “libros de secretos” así como otros escritos de arte en los que se contienen recetas e instrucciones acerca de la técnica del dorado, aunque siguen sin aparecer menciones expresas al mobiliario en los mismos.

Así, para el estudio de la técnica del dorado presente en los muebles de este siglo se ha recurrido a la consulta de las fuentes literarias de época arriba señaladas, de las que se han extraído todas las referencias que contienen sobre materiales y procedimientos para la aplicación de dicha técnica en las superficies de madera. Así mismo se ha examinado documentación de archivo sobre mobiliario, como libramientos de pagos, facturas e inventarios para intentar recabar información sobre los revestimientos dorados presentes en este tipo de producción. Dada la escasez de datos técnicos obtenidos al respecto para indagar en esta cuestión, se han consultado aquellas publicaciones que contienen recopilaciones documentales referidas a obras pictóricas y escultóricas, en las que ocasionalmente aparecen datos sobre el mobiliario o de las que podemos extraer analogías con respecto a la técnica del dorado en los muebles. Entre ellas podemos citar las obras de investigadores como Agulló y Cobo, Gestoso Pérez, Zarco del Valle, Zarco Cuevas, Sánchez Cantón, Ferrandis, etc⁵¹⁸.

También han constituido fuentes de especial interés las publicaciones de época reciente de carácter tecnológico referidas a otros objetos artísticos con soporte de madera, como retablos y esculturas, ya que la información que aportan sobre la técnica del dorado empleada en la época en los mismos probablemente se aplicó en líneas generales también al mobiliario. Ello se debe, como veremos más adelante, a que sus artífices en esta época seguían siendo los mismos. Además, los materiales que intervenían en este proceso eran aquellos de los que se podía disponer en el momento en España y, por tanto, debieron aplicarse por igual en el dorado de las diferentes superficies de madera.

Por otro lado, la bibliografía específica española y extranjera sobre el mobiliario de esta centuria contiene información puntual sobre la técnica del dorado, en ocasiones con alusiones a ejemplares concretos que sobreviven en la actualidad. Así mismo, en estas publicaciones se recogen referencias documentales que aportan información al respecto y que hemos incluido en este estudio.

Por último, los muebles que se conservan en la actualidad han servido como objeto de estudio directo de la técnica que nos ocupa.

⁵¹⁸ Textos que se citan a lo largo de este capítulo y que aparecen también mencionadas en la bibliografía de este estudio.

2. FUENTES LITERARIAS-TRATADÍSTICA

Comenzaremos el análisis de estas fuentes con la obra de Giorgio Vasari *Le Vite dei piú eccellenti pittori, scultori e architetti* escrita en 1550⁵¹⁹, ya que en ella se incluye una de las descripciones más completas del proceso de dorado que encontramos en la literatura del siglo XVI. Como preámbulo a dicha descripción, este autor se refiere al método de elaboración de los panes de oro como un “bello secreto e investigación sofisticada”, de los que además indica su tamaño y valoración económica en Italia:

*...fu un bellissimo segreto et investigazione sofisticata il trovar modo che l'oro si battesse in fogli sí sottilmente che per ogni migliaio di pezzi battuti, grandi un ottavo di braccio per ogni verso, bastasse fra l'artificio e l'oro il valore solo di sei scudi*⁵²⁰.

Como vemos, el tamaño de la hoja de oro en la época era de un octavo de brazo, lo que correspondía, en opinión de Bruquetas⁵²¹, a unos veinte centímetros y cuyo precio ascendía a seis escudos, incluido el trabajo de asiento del mismo. Vasari define también el objetivo buscado con la aplicación de la técnica del dorado sobre las superficies de madera, entre otras, y que consistía en simular la apariencia del oro macizo: *Ma non fu punto meno ingegenosa cosa il trovar modo a poterlo talmente distendere sopra il gesso, che il legno, od altro ascostovi sotto, paresse tutto una massa d'oro*⁵²².

A continuación el autor entra en materia y se refiere a los dos procedimientos que podían emplearse para la obtención de los revestimientos dorados. En primer lugar, describe el sistema de dorado al agua. Éste se iniciaba aparejando la madera con yeso fino mezclado con cola, sobre lo que se extendían más o menos capas de yeso grueso según el estado de la superficie de madera⁵²³. Una vez pulida la superficie se preparaba el bol, mezclando esta sustancia, previamente pulverizada con agua, con clara de huevo batida también con agua. De esta mezcla se aplicaba un mínimo de tres capas y después se humedecía con agua la superficie embolada para fijar allí el oro:

*... il che si fa in questa maniera: ingessasi il legno con gesso sottilissimo*⁵²⁴, *impastato con la colla piú tosto dolce che cruda, e vi si dá sopra grosso*⁵²⁵ *piú mani, secondo que il legno é lavorato bene o male; inoltre raso il gesso e pulito, con la chiara dell'uovo schietta, sbattuta sottilmente con l'aqua, dentrovi si tempera il bolo armeno macinato ad aqua sottilissimamente, e si fa il primo acquidoso, o vogliamo dirlo liquido e chiaro, e l'altro appresso piú corpulento. Poi si dá con esso almanco tre volte sopra il lavoro, fino a che e' lo pigli per tutto bene; e bagnando di mano in mano con un penello con acqua pura dove é dato il bolo, vi si mette su l'oro in foglia il quale subito si appicca a quel molle; e quando egli é zopazo, non secco, si brunisce con una zanna di cane o di lupo, sinché e' deveni lustrante e bello*⁵²⁶.

Como se dice al final de esta descripción, la superficie dorada resultante se bruñía con un diente de perro o de lobo antes de que hubiera secado por completo.

⁵¹⁹ Ed. cons. 1993.

⁵²⁰ Vasari, G., 1993, cap. XXVIII, p. 86.

⁵²¹ Bruquetas, R., *Técnicas y Materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, 2002, p. 454.

⁵²² Vasari, G., 1993, cap. XXVIII, p. 86.

⁵²³ Vasari invierte el proceso de aplicación del yeso, ya que tradicionalmente, como hemos visto en el capítulo anterior en la obra de Cennini, se empieza extendiendo el yeso grueso y se finaliza con el fino.

⁵²⁴ Se trata de un tipo de yeso de grano muy fino y uniforme.

⁵²⁵ Calidad de yeso de grano más grueso que el anterior debido al cernido con un tamiz poco tupido.

⁵²⁶ Vasari, G., 1993, cap. XXVIII, p. 86.

Por lo que respecta a la aplicación del oro con un mordiente graso, Vasari denomina este sistema “a mordiente”, e indica que podía emplearse sobre todo tipo de superficies entre las que cita aquellas de madera:

...Dorasi ancora in un'altra maniera che si chiama a mordente, il che si adopera ad ogni sorte di cose, pietre, legni, tele, metalli, d'ogni spezie, drappi e corami, e non si brunisce come quel primo. Questo mordente che è la maestra che lo tiene, si fa di colori seccaticci a olio di varie sorti, e di olio cotto con la vernice dentrovi, e dai in sul legno cha ha avuto prima due mani di colla. E poi che il mordente è dato così, non mentre che egli è fresco ma mezzo secco, vi si mette su l'oro in foglie⁵²⁷.

Constatamos aquí que el mordiente, que se aplicaba sobre la superficie previamente impregnada con dos manos de cola, se confeccionaba con colores secativos al óleo y aceite cocido al que se había añadido barniz, sin especificar el tipo de aceite de que se trataba⁵²⁸. No obstante, podemos deducir que podría ser tanto de linaza como de nueces, sustancias que aparecen en otros textos de este siglo y de las que se hablará más adelante. Por otro lado, en esta cita se menciona que la hoja de oro se extendía cuando el mordiente todavía no había secado por completo y también que la superficie así dorada no se bruñía.

Vasari señala además que el mordiente se podía confeccionar con bol arménico cuando existía premura de tiempo, pudiéndose emplear para realizar arabescos y otros motivos decorativos: *Il medesimo se può fare ancora con l'orminiaco quando s'ha fretta, atteso che, mentre si dà, è buono; e questo serve più a fare selle, arabeschi et altri ornamenti, che ad altro⁵²⁹*. Parece ser que se denominaba *orminiaco* a una mezcla líquida y viscosa confeccionada a base de bol y azúcar⁵³⁰.

Por otro lado, este autor se refiere a la ornamentación con polvo de oro, obtenido mezclándolo con miel y goma, método que empleaban los miniaturistas y muchos otros que realizaban perfilados⁵³¹ e iluminaciones en pintura: *Si macina ancora di questi fogli in tazza di vetro con un poco di méle e di gomma, che serve ai miniatori, et a infiniti che col penello si diletano fare proffili e sottilissimi lumi nelle pitture⁵³²*. Finaliza afirmando que todos ellos eran buenísimos secretos, aunque por ser tan numerosos no pasaba a describirlos: *E tutti questi sono bellissimi segreti, ma per la copia di essi non se tiene molto conto⁵³³*.

Otro texto, esta vez de finales del siglo XVI, en el que aparece una descripción completa del proceso del dorado, es el el titulado *Il Riposo⁵³⁴*, escrito por Raffaello Borghini. Este autor menciona también los dos sistemas de dorado, refiriéndose primero al realizado con mordiente graso del que afirma que era el más común y que se conocía como “dorado a mordiente”. Éste podía aplicarse sobre tela, madera, piedra o cualquier otro material que se deseara: *Quanto al mettere d'oro si fa in due modi l'uno è detto á*

⁵²⁷ Ibídem nota anterior.

⁵²⁸ Lo mismo que encontramos en Cennini, en el que Vasari se basa para describir el proceso del dorado.

⁵²⁹ Vasari, G., 1993, cap. XXVIII, p. 86.

⁵³⁰ *Dizionario tecnico dell'architetto e dell'ingegnere civile ed agronomo*, 1884-1887, citado por Paolini, C. y Faldi, M., *Glossario delle Tecniche Artistiche e del Restauro*, 2005, p. 247.

⁵³¹ En pintura este término alude a los contornos de las formas. Quizá Vasari se refiera a la realización de labores decorativas como rebordes, orlas o ribetes sobre superficies pintadas.

⁵³² Vasari, G., 1993, cap. XXVIII, p. 86.

⁵³³ Ibídem nota anterior.

⁵³⁴ Borghini R., 1584, ed. consultada 1969.

*modente, & è piu comune, perche con esso si mette d'oro in tela, in legno, in pietra, & in ogni altra cosa*⁵³⁵. Por lo que atañe al dorado al agua, señala que se denominaba “a bol” y que se empleaba sobre la madera cuando se deseaba bruñir y darle lustre: *L'altro modo è chiamato à bolo, e questo si fa sopra il legno per brunirlo, e dargli lustro*⁵³⁶.

Por lo que respecta al dorado con mordiente graso, indica dos formas para confeccionar el mordiente. La primera de ellas a base de tierra de sombra, genuli, minio, hueso quemado⁵³⁷ y vitriolo calcinado como agente secativo de los colores. Todas estas sustancias se pulverizaban y cocían con aceite de linaza o de nueces:

*De mordenti (come che si facciano di piu sorte) di due parllero solamente. Il primo si potrà fare pigliando terra d'ombra, giallorino, minio, ossa abbruciate, e vetriolo calcinato... e questo vetriolo fa seccare tutti i colori... e tutte le sopradette cose si macinano hostilmente e si accompagnino insieme, e si cuocano con olio di linseme, ó di noce, e quando questo mordente é freddo si dia con pennello dove si vuoi metter l'oro, il quale si porrà sopra come il mordente é secco*⁵³⁸.

El otro sistema para elaborar el mordiente consistía en utilizar restos de colores al óleo que se calentaban al fuego con aceite de nueces y después se colaban para eliminar las impurezas: *L'altro mordente si farà predendo delle bucce secche di piu colori á olio, metendole in pentola vetriata con olio di noce... poi colaral per istamegna ó panno lino, e questo sia buon mordente per mettere d'oro sicome ho detto di sopra*⁵³⁹.

En cuanto al dorado al agua, se daban en primer lugar tres manos de aparejo realizado con yeso de Volterra⁵⁴⁰ y cola animal, sobre el que se extendían otras dos o tres manos de yeso mate que Borghini denomina “yeso de dorar”. Después la superficie enyesada se pulía y lijaba. Para la preparación del bol se batía clara de huevo con medio vaso de agua y con ello se diluía el bol del que se aplicaban tres manos. La superficie embolada se pulía con un paño seco para alisarla y sobre ella se extendía el oro, humedeciéndola previamente con un poco de agua. Por último, el dorado se bruñía con un diente de perro o de lobo:

*Chi volessi poi metter d'oro à bolo, gli fa luogo primieramento sopra il legno, che vuol dorare dar tre mane di gesso volteriano con colla di limbellucci fresca, e gagliarda; dopo questo si piglia del gesso da indorare, e con colla alquanto men forte che la prima se gliene da due, ó tre mane, poi si rastia, e si puliste, habbiasi poscia una chiara d'uovo, e mezo bicchier d'aqua, e si dibattano insieme sin che sien bene uniti, e con questa materia si temperi il bolo, che sia prima hostilmente macinato con acqua chiara, e di questo bolo sene dia tre mane sopra il legno preparato, la prima mano sia liquida, e corrente, la seconda un poco piu ritenuta, e la terza alquanto piu duretta á discretion, e come il bolo é secco si freghi benne con un cencio bianco; accioche venga liscio, e pulito; poi con un penello intinto nell'acqua chiara si bagni il bolo, e sopra la parte bagnata con diligenza si metta l'oro, e con bambagia vi si spiani, e come è quasi secco, ma non del tuto si bruniscia gentilmente col dente di cane, ó di lupo*⁵⁴¹.

⁵³⁵ Borghini R., 1969, p. 222.

⁵³⁶ Ibídem nota anterior.

⁵³⁷ Con esta sustancia el autor puede estarse refiriendo al pigmento negro denominado negro de huesos o negro marfil.

⁵³⁸ Borghini R., 1969, p. 222.

⁵³⁹ Ibídem nota anterior.

⁵⁴⁰ Alabastro yesoso. Cennini también se refiere a esta sustancia para la preparación del aparejo de yeso grueso. Cennini, C., 2000, CXV, p. 154.

⁵⁴¹ Borghini R., 1989, p. 223.

A continuación este autor, repitiendo la indicación de Cennini, recomienda para el caso de no haber podido bruñir la superficie en el momento apropiado, cubrirla con un paño seco sobre el que se extendía otro mojado con agua. Esta operación conferiría a la superficie el grado de humedad necesaria para permitir el bruñido:

*E perche alcuna volta accade che dopo che si é dato l'oro l'huomo s'impiega in altre bisogne, e no si ricorda di brunirlo vati che sia secco affato... chi lo vuol far tornare atto a brunirsi... e sopra vi metta uno sciugatoio bianco, poi pigli un altro sciugatoio, e lo bagna nell'acqua chiara, e ne sperma fuor l'acqua torcendolo, e così spremuto, e bagnato il ponga disteso sopra l'altro sciugatoio, e l'oro ritornerà atto da essere brunito...*⁵⁴².

Por último señalar que Borghini, al igual que Vasari, no aporta información sobre la ornamentación del oro ni tampoco se refiere a la técnica del plateado.

Otra obra también de la misma centuria, aunque de diferente naturaleza ya que se trata de un texto de técnica propiamente dicho, es el manuscrito anónimo *Secreti Diversi* también conocido como *Manuscrito Marciano*⁵⁴³. En él encontramos algunas menciones a la técnica del dorado. Podemos citar en primer lugar una somera descripción de dicho proceso a base de un excelente mordiente⁵⁴⁴ a emplear en todo tipo de superficies, entre las que se citan las de madera. Dicho proceso se iniciaba impregnando con cola la superficie a dorar, indicando como la más idónea la de pescado. Una vez seca la cola se extendía encima el mordiente y acto seguido el oro que no debía bruñirse:

*Ex pinctore fundano provato. Mordente ottimo a porre oro in muro sopra dipinture a olio in su legno in cuojo et seta in tela, ma dando prima la colla et in su ogni altra cosa che vuoi, dando la colla dove bisognassi darla: et di pescie é meglio... et data la colla et seca si pone el mordente et subito l'oro et lascia secchare et non brunire...*⁵⁴⁵.

Como se puede comprobar, en el texto no se indica la composición del mordiente, pero queda claro que se trata de un graso, ya que no se emplea aparejo de yeso y además se especifica que la superficie dorada no se bruñía. Además, esta descripción aparece en una parte del manuscrito en la que se habla de mordientes al aceite para dorar diferentes superficies como mármol, piedra, etc.

Asimismo en este manuscrito se incluyen dos fórmulas para confeccionar mordientes a base de jugo de ajo. En la primera de ellas, el mordiente, que también se considera excelente, se emplea para dorar distintas superficies, entre las que se incluyen los paneles de madera. Dicha sustancia se elaboraba con goma amónica pulverizada con jugo de ajo, goma arábiga y bol molido como colorante; por último se añadía vinagre para hacer más líquida la mezcla. Todas estas sustancias se molían antes por separado con jugo de ajo, que se había colado previamente a través de un trozo de lino. Este mordiente podía conservarse durante un tiempo y para su empleo se diluía en vinagre:

⁵⁴² Ibídem nota anterior.

⁵⁴³ Manuscrito ital. IV. 48 que se conserva en la Biblioteca Marciana de Venecia, de la que toma su nombre. Publicado por Merrifield, M. P., 1849. Ed. cons. 1999.

⁵⁴⁴ Mordiente del que se dice que lo había probado el pintor Fundano. Según Merrifield, Lanzi menciona siete pintores llamados Fundano, la mayoría de ellos activos en el siglo XVI. Merrifield, M. P., 1999, nota 3, p. 621.

⁵⁴⁵ Merrifield, M. P., 1999, rec. 339, p. 621.

Mordente di sugho d'aglo ottimo per porre oro in su ogni cosa, cartoni, tavola, muro, ferro, marmo, stagno, gesso, sopra corame etiam che fusse cresco. Togli armoniaco et pestalo in polvere prima, poi lo macina in su la pietra con sugho d'aglo por vi metti macinando un poco di gomma arabica... poi simul etiam macina tanto bolio che dia colore a tutta questa materia, tutte queste cose macina insieme l'una dopo l'altra con sugo d'aglo colato per peza... Et lo puoi adoperare al'hora se tu vuoi, et stemperalo con l'aceto tanto che sia liquido che corra bene col pennello a tuo proposito. Et se tu lo vuoi serbare fatto dura assai tempo et quando ne vuoi adoperare sendo sodo stempera con aceto ut dictum est⁵⁴⁶.

En la segunda receta el mordiente se realizaba con jugo de ajo mezclado con un poco de albayalde⁵⁴⁷ para aportarle cuerpo, bol de Armenia para conferirle color y orina como diluyente:

Item. Mordente di sugo d'aglo. Pesta l'aglo et passalo per peza, poi macina di questo sugo con un poco di Biacca atanto che gli dia corpo a discrezione, et poi tanto bolio armenio che tinga quella qualità che tu macini, et tanta orina che basti a farla bene macinata, et incorporata, et liquida a tuo proposito per darlo col pennello, et pollo in sullavoro et lascialo seccare, poi lo rinviene con l'alito caldo, et poni l'oro, et fermalo con la sua bambagia, et lascialo seccare... Questo mordente, dura assai tempo fatto, et quando ne vuoi adoperare et fussi duro, stemperalo con l'orina, prouva a brunire⁵⁴⁸.

Una vez que el mordiente había secado ligeramente, la superficie se humedecía respirando sobre ella y, a continuación, se fijaba el oro presionando con un algodón. Este mordiente también se podía preparar con antelación y, si endurecía, se diluía con orina. La superficie así dorada se podía bruñir. Al final de esta receta el tratadista apunta que, por experiencia propia, el jugo de ajo sin el añadido de otras sustancias era apropiado para fijar el oro en casi todo tipo de superficies y que no le afectaba la humedad, a no ser que estuviera expuesto a la lluvia:

Et credo secondo la esperientia che ho del sugo d'aglio semplice sea buono a porre olio quasi in su ogni materia; et etiam in sul marmo, et non rinviene propter humiditatem marmoris nec loci humidi, nisi desuper pluat, il che fa etiam ogni mordente d'aglio⁵⁴⁹.

Esta afirmación contradice la opinión de Cennini⁵⁵⁰, quien afirmaba que al tratarse de un mordiente vulnerable al agua y a la humedad debía barnizarse después la superficie dorada.

Por lo que respecta a los “libros de secretos”, citaremos en primer lugar el titulado *De Secreti del Reverendo Donno Alessio Piamontese*, escrito por Girolamo Ruscelli⁵⁵¹ en el año 1555⁵⁵², donde junto a fórmulas e instrucciones de carácter médico, cosmético, culinario y tintóreo aparecen otras sobre el asunto que nos ocupa. Así se refiere el sistema para elaborar la purpurina⁵⁵³, sustancia que se describe como un color de oro que se empleaba para pintar y escribir. Dicho proceso consistía en fundir en primer lugar estaño, a lo que se añadían después mercurio, azufre y sal amónica. Todo ello se calentaba en un recipiente de vidrio y, cuando la mezcla adquiría un tono amarillo, se

⁵⁴⁶ Merrifield, M. P., 1999, rec.351, p. 623.

⁵⁴⁷ En italiano *biacca*.

⁵⁴⁸ Merrifield, M. P., 1999, rec. 353, p. 625.

⁵⁴⁹ Ibídem nota anterior.

⁵⁵⁰ Cennini C., 2000. cap. CLIII, pp.190, 191.

⁵⁵¹ Ruscelli utiliza el seudónimo de Alessio Piamontese.

⁵⁵² Ed. española cons. 1647.

⁵⁵³ Esta receta es muy similar a la que indica Cennini para el mismo fin y que hace uso de sal amónica, estaño, azufre y mercurio. Cennini, C., 2000, cap. CLIX, pp. 197, 198.

retiraba del fuego dejando que enfriara. Por último, o bien se deshacía con lejía y se lavaba con orina, o bien con lejía y un poco de azafrán. Para su uso se aglutinaba con agua de goma:

Poned al fuego a derretir una libra de estaño fino, y quando estuviere derretido, facaldo fuera y poned ocho onças o diez de açoge⁵⁵⁴, y menealda muy bien que lo hará como una pafta. Tomad una libra de piedra açufre, y una de fal armoniaco, todo bien molido lo incorporad junto con la dicha pafta, y majaldo muy bien todo junto en un mortero, ó otro vafó de madera, ó de piedra, empero no fea de cobre, y tomad un vafó de vidrio y echad dentro todo lo dicho... y quando lo vieredes que fe haze amarillo, facalda del fuego, y dexalda enfriar, que tendreis purpurina lindiffima de color de oro y fe deshaze con lexia, y labefe con urina, o lexia echandole un poco de açafrañ y destemplada con agua de goma...⁵⁵⁵.

En este texto encontramos dos fórmulas muy semejantes para la realización de un barniz de tono amarillento, es decir una corla, que se aplicaba sobre cueros dorados con pan de plata o estaño. En la primera de ellas el barniz⁵⁵⁶ se elaboraba con sandáraca, colofonia, azafrán y aloe cocidos en aceite de linaza:

Para dorar los cueros que ufán en guadamecides⁵⁵⁷. De azeyte de lino, tomad tres libras de barniz, de pez griega, de cada cofa una libra de açafrañ molido media onça, mezcaldado todo y hierva en una olla vidriada, con el azeyte, hafta tanto que metiendo una pluma de gallina dentro, y facandola, parezca estar quemada... facalda fuera del fuego, y tened una libra de azibar hepático bueno y que fea bien molido y echaldo dentro poco a poco... que hierva poco a poco... sacaldo del fuego, y repofe un poco; y colaldo por un paño... Si en lugar del açafrañ echaredes aquella fimiente amarilla que efa dentro de los lyrios, fera mejor... Queriendo hazer dorar las pieles... con claras de huevos ò con goma Arabiga las platead cò unos panes de lata, y tambien con panes de estaño, aunque no fon tan perfetos como los de plata. Defpues aveis de echar fobre la dicha plata un poco del barniz que efte caliente, y luego vereis fe tornará de color de oro lindiffimo, que parecera fer fino⁵⁵⁸.

Como vemos, en esta receta se indica también que los panes de plata se fijaban al cuero con clara de huevo o con goma arábica.

En la segunda fórmula, el barniz que recibe el nombre de “doradura”, se confecciona con aceite de linaza cocido, colofonia o trementina, barniz de escribanos y acíbar, sustancia que se empleaba para aportar color a la mezcla. Este barniz se conservaba largo tiempo y se consideraba que su calidad aumentaba al envejecer:

Para hazer doradura que fe da fobre los cueros que parecen de oro, y dandola fobre plata la haze parecer de oro y lo semejante fobre el vidrio... tomen tes libras y quatro onças de azeyte de fimiente de linuelo y haganlo cozer... y como estuviere cozido, echen dentro refina de pino molida ocho onças, barniz de efcrivanos ocho onças, azibar hepático quatro onças, y todo efte bien molido y mezclenlo dentro todo junto, siempre meneandolo con un palito... defpues dextenla

⁵⁵⁴ Covarrubias describe el azogue como un género de metal líquido y fluido muy conocido de color de plata, Covarrubias y Orozco, S. de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, 1611, ed. cons. 2003, p. 38.

⁵⁵⁵ Piamontese, A., 1647, L. V, pp. 123, 124.

⁵⁵⁶ Se trataba de un barniz graso al emplearse como diluyente el aceite de linaza.

⁵⁵⁷ Piel de carnero curtida decorada con relieves que se doraba y policromaba. Técnica originaria de la ciudad de Ghadames que se utilizó en España por influencia árabe, donde existieron importantes centros de producción durante la Edad Media. Los guadamecés se emplearon para revestir muros y objetos como biombos, altares o frontales, siendo utilizados también en respaldos y asientos de sillones y sillas. Aguiló M. P., “Cordobanes y guadamecés”, *Historia de las Artes Aplicada e Industriales en España*, 1982, pp. 331-336.

⁵⁵⁸ Piamontese, A., 1647, L. V, p. 125.

ligeramente hervir un rato... y quando parecera que eftá cozida apartenla del fuego... y cuelenla antes que fe enfrie... Y desta manera avrá hecho la doradura, la qual conferva mucho tiempo, y quanto mas vieja es haze mejor obra... Y fepan que el azibar es el que le dà el color amarillo, que le haze parecer de oro, y las otras cofas le hazen cuerpo...⁵⁵⁹.

Vemos que Piamontese especifica la función de los ingredientes del barniz.

Por otro lado, este autor se refiere al sistema de elaboración del polvo de oro a partir de panes de oro fino molidos con miel. Para su empleo, el polvo metálico se aglutinaba con agua de goma: *Para moler oro para pintar y efcrivir. Panes de oro fino batido, tomad, y quatro gotas de miel, y moleldo todo junto, y guardaldo en algùn cornezuelo de hueffo, o de vidrio. Y quando lo quereis ufár, destempladlo con agua gomada⁵⁶⁰.* Una variante de este procedimiento consistía en moler panes de oro o de plata con el añadido de agua, sustancia que después se eliminaba quedando el polvo metálico depositado en el fondo del recipiente. Para su uso se diluía, como en el caso anterior, con agua de goma:

Aveis de tomar los panes de oro batido, o de plata... y eftendedlos en una escudilla de vidrio... mojada con agua clara, y quando avreis eftendido el oro ó plata, con el dedo en medio lo macerad, bañando de quando en quando el dedo, de fuerte que fe macere bien y deftemple el dicho oro, y quando os pareciere que efté bien, henchidla escudilla de agua fresca, y mezcladla bien, y dexalda media hora, y colad el agua, y quedará en la folada un fuelo de oro, el qual dexad fecar, y quando lo quifieredes ufár, destempladlo con agua gomada...⁵⁶¹.

Por lo que atañe a los mordientes a emplear en el dorado con hoja, se recogen varias recetas para su confección. En la primera de ellas, se cita un mordiente apropiado para obtener una superficie dorada bruñida que se elaboraba con yeso fino, bol arménico, acíbar y azúcar, con la adición de miel:

Para componer fífa vulgarmente dicha, y para affentar oro bruñido. Tomad yefo fino hafta una nuez, de bolarmenico quanto una hava, de azibar hepatico la mifma cantidad, y un tercio mas, de açucar piedra otro tanto. Moled cada cofa por fí, mezclando lo uno con lo otro, y echad una poca de aliaga ó de miel⁵⁶².

Esta sustancia se podía confeccionar también empleando clara de huevo en lugar de miel, pudiéndose añadir un poco de agua fresca en el caso de que la mezcla resultara demasiado fuerte: *Para affentar oro fimple fin fífa Tomad de yefo fino, de azibar hepatico, de cada cofa igual cantidad. Moledlo bien con clara de huevo fresco, y coladlo con un paño de lino, y fí eftuvieffe muy fuerte, templadlo con agua fresca⁵⁶³.*

A continuación se menciona un mordiente perfecto para dorar pergamino o piel a base de agua gomada exclusivamente: *Otra manera de poner oro. Aveis de tomar agua gomada, y con ella fola poned el oro, y es perfecta para en pergamino, ò en piel tambien podeis hazer lo mifmo con clara de huevo fola, ò con leche de higuera...⁵⁶⁴.*

Este mordiente se podía emplear también para dorar sobre fondo negro teñido con negro de humo: *Para poner oro en campo negro. Tomad humo de los candiles. Y teñid con él de negro, y encima poned el oro con agua gomada⁵⁶⁵.* La superficie dorada resultante

⁵⁵⁹ Piamontese, A., 1647, L. VI, pp. 278, 279.

⁵⁶⁰ Piamontese, A., 1647, L. V, p. 126.

⁵⁶¹ Piamontese, A., 1647, L. V, p. 127.

⁵⁶² Ibídem nota anterior.

⁵⁶³ Ibídem nota anterior.

⁵⁶⁴ Ibídem nota anterior.

⁵⁶⁵ Ibídem nota anterior.

sería mate al no poderse bruñir por faltar el asiento del oro conformado por los estratos de yeso y de bol.

En lo que se refiere al dorado de las superficies de madera, solamente se recoge una fórmula para la realización de un mordiente graso, a base de bol arménico mezclado con aceite de nueces⁵⁶⁶: *Para poner oro en mármol, ó en tabla. Aveis de tomar bolararmenico, y azeyte de nuezes, y moleldo junto, y quando quereis poner el oro fobre la dicha fífa, hazed que no efté muy humeda ni muy enxuta*⁵⁶⁷.

Otro texto de las mismas características es el titulado *Della summa de segreti universali in ogni materia* escrito por Timotheo Rossello en 1555⁵⁶⁸. Por lo que respecta a la técnica del dorado se centra fundamentalmente en recetas e instrucciones para la iluminación de libros y miniaturas a base de polvo de oro. En primer lugar encontramos una receta para dorar mediante un sistema del que dice el autor era el empleado por los alemanes. Este método hacía uso de un mordiente a base de creta y yeso mezclados con clara de huevo batida con leche de higuera: *A mettere oro secondo che fanno li tedeschi o Alemani. Piglia della creta, & gesso equal portione, & tempera bene con chiara di ovo, la quale fía sbattuta con latte di fico & temperata*⁵⁶⁹.

Por otro lado, en este texto se trata también de la purpurina, pudiendose citar al respecto una fórmula a base de sal amónica, estaño, sulfuro y mercurio mezclados y molidos juntos. Esta mezcla después se introducía en el fuego durante un periodo de tiempo que variaba en función de la temperatura del horno:

*A far porporina. Piglia fal armoniaco, stagno, folfaro, argento uiuo... macinarai le cofe... in un mortaio di pietra, & forra il tutto, non fía macinato ne in ferro, ne in altro mettalo... & ponle al fuoco de carboni piccolo, per due hore, & poi per cinque hore, dagli fuoco piu grande, & forte... levala dal fuoco, & lasciala fíar tanto, che fi raffredi... & avería colore bello d'oro*⁵⁷⁰.

Como podemos constatar, los ingredientes de esta mezcla son muy similares a los que cita Piamontese⁵⁷¹ para la realización de la misma sustancia, quien se basa a su vez en Cennini.

Así mismo, Rosello proporciona una fórmula para confeccionar agua de cola con la que se podía dorar cualquier objeto a partir de cuernos de carnero, buey o búfalo, hidratados con agua y cocidos. Con esta sustancia, según el autor, se podía dorar cualquier objeto que se deseara: *A indorare quello vorrai .Piglia corni di montone, o di bue & brufcialo, & dipoi ponlo in acqua tanto che confumi la decima parte dell acqua, dopi cola l'acqua, & con quella potrai inaurare quel che vorrai*⁵⁷².

En este texto se incluye una receta para preparar un mordiente a base de agua de goma, yema de huevo y carbonato cálcico diluidos en agua, a lo que se añadía cola animal cocida con miel y cera de oídos:

⁵⁶⁶ Se trata de una de las escasas menciones a este aceite secante como adhesivo del pan de oro que aparece en los textos de este siglo.

⁵⁶⁷ Piamontese, A., 1647, L.V., p. 128.

⁵⁶⁸ Ed. cons. 1559.

⁵⁶⁹ Rosello, T., 1559, L. VII, cap. 13, p. 130.

⁵⁷⁰ Rosello, T., 1559, L. VII, caps. 39, 40, pp. 134, 135.

⁵⁷¹ Piamontese, A., 1647, L.V., p. 125.

⁵⁷² Rosello, T., 1559, L. VI, cap. 13, p. 121.

A far mordente. Piglia acqua gomata, albumo di ova creta an. & metti in acqua a mollificare, & fa che vi fia per tutto un giorno integro, dapoi premi & mollifica in acqua per quattro giorni colla fatta con carta pecorine, & poi mettili al fuoco con alquanto di mele, & in cenfo ben trito, & gettali dell'acqua predetta ben mefcolando, & ponegli della bruttezza delle orecchie⁵⁷³.

Por último, cabe mencionar la obra que escribe Leonardo Fioravanti en el año 1564⁵⁷⁴ con el título *Del compendio de'secreti rationali* donde encontramos un par de descripciones aisladas sobre la técnica del dorado. La primera de ellas hace alusión a un sistema de dorado rápido y sencillo mediante el empleo de polvo de oro. Este material se confeccionaba a partir panes de oro pulverizados con miel que después se lavaban con lejía: *...Piglerai oro in fogli, e macinalo fu'l porfido con un poco di mele... e quando l'haverai macinato... raccoglielo e metilo in vafio di vetro, e lavalo con lifcia fin tanto, che diventi lucidiffimo...* Para su uso, el polvo de oro se aglutinaba con goma arábica y se extendía sobre la superficie embolada:

...e quando fi vuole mettere in opera, bifogna pigliare goma arabica e meterla a mollo in acqua fin tanto che fia liquefatta, & poi darle un bollo, e lafciarla fchiarire, e con quefta fi diftempera il detto oro; e poi dipinto, ó miniato fi lafcia afciugare; e dipoi afciuto fi piglia un dente da brunire, & fi brunifce, e diventa luftro, e bello come uno fpecchio⁵⁷⁵.

La superficie dorada se bruñía con un diente con lo que, según Fioravanti, adquiriría un brillo semejante al de un espejo. No obstante en la práctica se constata que estas superficies, aun bruñidas, nunca adquieren un brillo intenso.

La otra referencia a la técnica del dorado que incluye este texto consiste en una receta para elaborar un barniz coloreado para dorar cueros⁵⁷⁶ a base de aceite de linaza, colofonia y aloe: *...Prima diró della qualità, e compofitione della vernice da dorare i corami. Quefta vernice fi fa di quattro parti d'olio di lino, e due parti di rafa di pino, & una parte d'aloe cavallino, & fi fa bolire tanto che fia cotta...*⁵⁷⁷.

Para finalizar el análisis de las fuentes literarias de época, incluiremos aquí el texto de carácter medicinal que publica el Doctor Laguna en el año 1570, con el título *Acerca de la materia medicinal y los venenos mortíferos*⁵⁷⁸, que es una traducción al castellano de la obra de época clásica, ya analizada en su momento, escrita por Dioscórides⁵⁷⁹. En ella existen algunas referencias a técnicas artísticas y materiales empleados en España en el siglo XVI. Con respecto al asunto que nos ocupa, el doctor Laguna nos informa sobre el bol que se obtenía en España que, en su opinión, no era el auténtico bol arménico oriental, sustancia de color amarillo que no se importaba en Europa, sino que se producía en la isla de Lemnia y era de tono rojo intenso:

La tierra llamada Lemnia, fuele venir de Lemno, ifla de muchas Lagunas: a do fe engendra en cierta cueua muy cauernofa: de la qual la cogen los vecinos de aquellas partes, y defpues de

⁵⁷³ Rosello, T., 1559, L. VI, cap. 15, p. 122.

⁵⁷⁴ Ed. cons. Venecia 1675.

⁵⁷⁵ Fioravanti, L., 1675, L. III, cap. 83, p. 172.

⁵⁷⁶ Incluimos esta receta dado que los cueros dorados se emplearon en el mobiliario para revestir ciertas partes de los mismos en arquetas, asientos, etc.

⁵⁷⁷ Fioravanti, L., 1675, L. III, cap. 94, pp. 177, 178.

⁵⁷⁸ Ed. facsímil. cons. 1983.

⁵⁷⁹ Dioscórides, P. A., *De materia médica*, siglos I-II a.C.

*limpia, y mezclada con fangre cabruna, la forman en ciertas pafillas, y la marcan con vn fello que en fi tienen vna cabra...*⁵⁸⁰.

De esta dice Laguna:

*La tierra Lemnia perfecta, no es otra cosa, sino aquel barro muy estimado, que se dice falsamente Bolo Armeno Oriental: el qual (según se tiene por cierto) no nos viene de Armenia, de donde el vero Bolo se halla, sino de aquel monte mesmo de Lemno, del qual recita Galeno que se cogia la Lemnia tan celebrada. Y que aqueste Bolo Oriental no sea el legitimo Armeno, ulltra, que no nos viene (como digo) de Armenia, se puede conjeturar de su color muy bermejo: visto que el natural Armenio tiene de ser amarillo, como lo da Galeno a entender en el capitulo de la Samia. Ansi que devemos tener por cierto, que el llamado impropriamente Bolo Armeno Oriental, es la tierra Sigillata perfecta, visto que que concurren en el todas aquellas, que publican della los escriptores. Empero conviene entender, que los que en Lemno prepara la tierra Lemnia, sabiendo que el verdadero Bolo no se trahe a la Europa, por hazer de una mesma cosa dos tractos, nos envían la pura Lemnia en pedazos, sin mas sellarla, en lugar del Bolo: y mezclando con otra tierra la mesma Lemnia para variarla el color, la sellan, y juntamente la distribuyen por excellentissima sigillata. De suerte que el Bolo Oriental, y la tierra sigillata que aca tenemos son una mesma cosa: salvo que aquel es puro y sin mezcla: y que esta está falsificada. Por esso de aquí adelante haviendo de usar de la tierra Lemnia, usaremos de aqueste Bolo Oriental, falsamente llamado Armeno, aunque tiene la mesma fuerza*⁵⁸¹.

A partir de este extenso texto se extrae que en el siglo XVI en España se podían obtener distintos tipos de arcillas del género del bol, como la tierra sigiliata o la tierra lemnia, pero ninguna de ellas era el auténtico bol arménico oriental, aunque se vendiera así en las boticas.

2.1. CONSIDERACIONES A LAS FUENTES LITERARIAS - TRATADÍSTICA

Una vez finalizado el análisis de los contenidos de los recetarios y libros de secretos de esta centuria, comprobamos que la información que obtenemos sobre la técnica del dorado es bastante incompleta. Este hecho responde a que en todos ellos las referencias a la misma consisten en fórmulas aisladas para la realización de determinadas mezclas para la obtención de mordientes, del polvo de oro, de la purpurina o de la pintura de oro. Suele tratarse de fórmulas que en muchos casos se repiten, con ligeras variaciones, de un texto a otro. Además, en ninguno de estos textos se describe el proceso de dorado al completo. En este sentido, Vasari y Borghini aportan una información más completa, aunque eluden mencionar numerosos procedimientos que podían darse en dicho proceso, como la ornamentación del oro, los estofados, o el plateado, técnica de la que no hemos encontrado ninguna referencia en los textos de la época. Otro hecho que constatamos en estas fuentes es que en ninguna de ellas aparecen menciones al dorado del mobiliario. Sin embargo, al recoger numerosas referencias a las superficies de madera, en ellas podemos incluir dicha producción artística.

Por otro lado, al tener todos estos textos origen italiano, la información que proporcionan en principio es bastante parcial, aunque hay que tener en cuenta que éstos se conocían en los diferentes países, como lo demuestra el hecho de que la obra de Piamontese se traduce en España menos de una década después de su publicación en

⁵⁸⁰ Dioscórides, P.A., 1983, L. V, cap. LXXII, p. 543.

⁵⁸¹ Ibídem nota anterior.

Italia. Este texto cuenta además con numerosas traducciones a diferentes idiomas realizadas en la misma centuria en que el mismo se publica⁵⁸².

No obstante, de toda la información que aparece en dichas fuentes comprobamos que conviven los dos sistemas de dorado: al agua y con mordiente graso o al aceite, ambos aplicados en las superficies de madera y siguiendo fórmulas muy semejantes a las que encontramos en siglos anteriores. Sin embargo, con respecto a los mordientes grasos apreciamos una novedad que consiste en la mención al aceite de nueces como aglutinante de los mismos y también que no aparece el barniz como ingrediente de dichos mordientes, dato que hallamos invariablemente en los textos de siglos anteriores.

3. FUENTES DOCUMENTALES

3.1. ORDENANZAS

Por todo lo que acabamos de exponer, constatamos la necesidad de recurrir a otras fuentes para poder llegar a conclusiones sobre los procedimientos y materiales empleados en la práctica en el dorado del mobiliario en el siglo XVI. Así, con respecto a España, podemos obtener información a partir de los contenidos de las ordenanzas de pintores que se dictan en dicha centuria, dado que el dorado formaba parte de su aprendizaje, como veremos después. En primer lugar están las Ordenanzas de Córdoba del año 1493⁵⁸³, las más antiguas que se promulgan en nuestro país, en las que se recogen los procedimientos y materiales a emplear en las tres especialidades que se contemplan en la misma: pintura a lo morisco, pintura de sargas y pintura de imaginiería o de retablos.

La pintura a lo morisco era la pintura decorativa, realizada al temple sobre una preparación de yeso y cola⁵⁸⁴, a base de atauriques, lacerías, follajes, etc., en muros y en obras de madera como techumbres, puertas, etc. y probablemente también en mobiliario. Esta especialidad incluía, al igual que las otras dos que se contemplan en estas ordenanzas, la aplicación de dorados, pero no el dibujo de figuras. En dichas normas se establece con respecto al *arte de lo morisco* que los pintores que se examinaran de él tuvieran conocimiento de las colas, que en la época se denominaban “engrudos”, y su elaboración para emplearlas en la realización de los aparejos de yeso, que también se exigía se supieran confeccionar por los especialistas en la materia:

*... que cosa es el engrudo e de lo que se face para buena obra es si sabe e conoce del aparejo de la madera que ha de aparejar e que sepan del si es debujador de tauriques si lo sabe debuxar e labrar de colores e si es señalador de lazo e lo sabe señalar e labrar de colores e naca e si sabe labrar follaje esfanzados e relevados en madera asy en obras de casas como de puertas...*⁵⁸⁵.

Así mismo, en dichas disposiciones se especifica que:

... en las obras del dicho morisco e pynturas que sean bien encoladas con engrudo de pergamino o de vacas e bien aparejadas de una mano de yeso vivo e después muy bien

⁵⁸² Amberes 1557, 1560; París 1557; Londres 1558, 1562, 1568, 1615; Basilea 1559.

⁵⁸³ Ramírez de Arellano, A., “Ordenanzas de Pintores”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1915, T. IX, pp. 26-46.

⁵⁸⁴ Ramírez de Arellano, A., 1915, vol. IX, p. 33.

⁵⁸⁵ Ramírez de Arellano, A., 1915, vol. IX, p. 37.

*encoladas e dadas sus emprimaduras de colores con mezcla de yeso asy a lo colorado como a lo anaranjado e verde... en las obras destas que obier de aber oro que se asiente segund que lo de los retablos e con los mismos aparejos e asy el azul fino...*⁵⁸⁶.

Como vemos, en el dorado se seguía el mismo sistema que el que se efectuaba en los retablos, procedimiento que consistía en aplicar varias capas de yeso vivo o grueso sobre lo que se extendían otras de yeso mate. La superficie así aparejada se igualaba y lijaba antes de aplicar el oro, del que se dice que debía ser fino y bruñido:

*...dada su yescola e paleteados igualmente con yeso vivo e dadas las manos del encima... e esto asi fecho sea igualado e que le den otra de yescola de yeso mate e dada deste mismo yeso las manos que convinieren... e después muy bien raído e igualado... después de asi fecho el debuxado de las imágenes... e lo dorado de buen oro fino broñido e bien guarnidos los campos de las piezas e ropas e brocados de las imágenes...*⁵⁸⁷.

Además se hace referencia al plateado al hablar de la aplicación de veladuras sobre la misma, operación que en la época se denominaba “trasflorar”, y que también se llevaba a cabo sobre la pintura:

*...que las colores con que se ayan de pyntar los dichos retablos sea azul fino e carmin fino... e que estas colores sean muy bien molidas e dadas sobre buenas emprimaduras dellas mismas poniendo sus trasflores asi sobre plata como sobre las otras colores...*⁵⁸⁸.

Este procedimiento consistía en extender una capa de color transparente sobre superficies pintadas, doradas y plateadas confeccionada con pigmentos como el carmín o el verde de cobre⁵⁸⁹, entre otros, aglutinados en aceite de linaza. Tal operación según Bruquetas⁵⁹⁰ constituye la base técnica de las veladuras al óleo y aparece documentada en la Península Ibérica a mediados del siglo XIII en el *Lapidario* de Alfonso X el Sabio.

Por último, señalar que las Ordenanzas de Córdoba siguen vigentes hasta 1543, fecha en que se sustituyen por otras nuevas. En estas últimas, sin embargo, no aparecen especificaciones técnicas sobre los procedimientos a emplear en la pintura y el dorado de las superficies de madera. Por lo tanto, las disposiciones más antiguas seguirían en uso durante esta centuria.

Por otro lado, en las ordenanzas que se aprueban en Granada en el año 1525 se apuntan algunas especificaciones técnicas a cumplir por los oficiales de pintores cuando contrataran obras o las ejecutaran sin contrato previo para venderlas⁵⁹¹:

...lo hagan con la perfección que conviene a semejante obra, asi en aparejarle antes de pintar, como después en que los colores perfectos y bien asentados, y el oro que asenaren e plata sea puro y en todo lo demás que conviniera para que la obra sea perfectamente acabada...

Así mismo, en las disposiciones del Colegio de pintores de Valencia de 1520⁵⁹² se dice que para superar el exámen de pintor de retablos⁵⁹³: *...sia tengut de enguiscar hun retaule a post... e per lo semblant sia tengut daurar picar e brunir lo daurat...*

⁵⁸⁶ Ramírez de Arellano, A., 1915, vol. IX, p. 40.

⁵⁸⁷ Ramírez de Arellano, A., 1915, vol. IX, p. 38.

⁵⁸⁸ Ramírez de Arellano, A., 1915, vol. IX, p. 40.

⁵⁸⁹ Las propiedades de estos pigmentos permitían la obtención de capas traslúcidas al mezclarse con aceite.

⁵⁹⁰ Bruquetas, R., 2002, p. 319.

⁵⁹¹ En Sanchez Mesa, D., *Técnica de la escultura policromada granadina*, 1971, p. 48.

Las Ordenanzas de Sevilla del año 1526 fijan el contenido de las pruebas del examen que debían superar los pintores para especializarse como doradores, mencionando además ciertas fases del proceso de dorado y detallando además algunas operaciones del mismo:

...ordenamos y mandamos, que los pintores del dorado, sean examinados en las cosas que conviene al dicho dorado, desde principio del aparejo, hasta la postrera mano de bol, de manera que se ha de saber fazer muy bien el aparejo con tiempo, y con saxón, y que tengan conocimiento de las templeas de los engrudos: y estos engrudos se sepan fazer para lo vivo: y otro segundo engrudo de pergamino y que los sepan muy bien templar, y conforme con los tiempos, según fueren: y que sepan muy bien dar un carmí, y buen verde al olio reparado: así mismo sepa fazer muy bien blanqui boli⁵⁹⁴, y que sepa fazer todo lo demas...⁵⁹⁵.

Como vemos, se alude a la preparación de las colas empleadas en los distintos aparejos de yeso: el yeso grueso o vivo y el mate, debiéndose tener en consideración las condiciones climatológicas ya que el frío afectaba las propiedades de dichas sustancias⁵⁹⁶. Así mismo se exige saber aplicar veladuras de tono rojo o verde sobre las superficies pintadas, al igual que hemos visto en la Ordenanzas de Córdoba.

3.2. CONCIERTOS DE OBRA. RETABLÍSTICA E IMAGINERÍA

Las condiciones que aparecen incorporadas en la mayoría de los conciertos de obra reflejan en muchos casos con mayor precisión las diferentes fases del proceso del dorado. Esta documentación es especialmente abundante en el campo de la retablística y en el de la imagería, lo que sin embargo no sucede con respecto al mobiliario. Por estos motivos hemos recurrido a la consulta de dichas fuentes para profundizar en el conocimiento de la técnica del dorado. Así, a partir de los contenidos de las condiciones de estos contratos, contando con las opiniones emitidas por distintos autores en relación con la pintura y dorado de retablos, esculturas y otras obras con soporte de madera, podemos apuntar una serie de datos con respecto a los diferentes procedimientos que incluía dicha técnica en el siglo XVI.

En primer lugar y con respecto a la preparación de la superficie, esta fase incluía invariablemente la aplicación de distintas capas de aparejo confeccionado con yeso y cola animal que se extendían sobre la madera previamente impregnada con cola. Estos estratos se pulían y lijaban para la obtención de una superficie uniforme, extremos que

⁵⁹² Recogido por Falomir Faus, M., en *La Pintura y los Pintores en la Valencia del Renacimiento* (1472-1620), 1994, p. 103. Este colegio no llegó a funcionar como tal sino como una asociación de pintores carente de ordenación jurídica ya que nunca fue aprobado por el Consell Municipal. Falomir Faus, M., 1994, pp. 42, 43.

⁵⁹³ En Valencia las labores del dorado no constituían una especialidad sino que formaban parte de la actividad del pintor de retablos, tal y como vemos aparecía en las pruebas a superar para adquirir la maestría. La primera vez que los pintores aparecen en los documentos de época con la denominación de doradores es en el año 1528 en un impuesto que grababa las actividades económicas llamado “Tacha real”. Falomir Faus, 1994, p. 43.

⁵⁹⁴ ... *synonimo de albayalde... es voz antiquada. Diccionario de Autoridades*, 1726-1739, vol. I, s/p.
<http://web.frl.es/DA.html>

Este pigmento se empleaba en la época, entre otras cosas, para obtener tonos blancos en la técnica de la pintura al óleo. Bruquetas, R., 2002, p. 152.

⁵⁹⁵ Recogido por Bruquetas, R., 2002, p. 416.

⁵⁹⁶ Su capacidad adhesiva y de penetración. Bruquetas, R., 2002, p. 426.

aparecen en un concierto del año 1510 para la pintura, dorado y plateado de una tribuna de la iglesia de san Marcos de Sevilla: *...engrudar e aparejar de yeso bivo e mate con engrudo de pergamino*⁵⁹⁷ *todos los miembros asy grandes como pequeños e los rayga e los de su bol con su clara de huevo e los pula...* Así mismo en este documento se exige con relación a la pintura y dorado de un escudo de armas: *...que la engrude y apareje de yeso bivo e mate todo el escudo con la fusta e lo raiga le de su bol con su clara de huevo...*⁵⁹⁸.

También en una escritura del año 1520 para la realización de un retablo en Sevilla se exige que: *...La talla e imágenes muy bien engrudadas de engrudo de pergamino, con enyesados vivos y mates, bien raidos y no lavado, para que el dorado sea más perfecto...*⁵⁹⁹.

Para la confección de estos aparejos y de los engrudos se recomendaba hacerlo en época cálida, como señala Bruquetas citando al respecto diferentes contratos castellanos⁶⁰⁰. Para ilustrar este argumento podemos incluir aquí el concierto para el retablo mayor de San Eutropio de El Espinar del año 1574⁶⁰¹, en el que se lee:

...guardando que los dichos aparejos no se hagan en tiempo de elada sino que todo sea aparejado en buen tiempo y con buena sazón por la perfección y perpetuidad de la dicha obra porque esto es el toque de la firmeza del aparejo por manera que ninguno aparejo se haga en invierno sino en verano desde abril hasta septiembre...

Y también en el del retablo mayor de la catedral de Burgos del año 1593⁶⁰² donde se dice: *se a de aparejar... en tiempo de calor...*

Por lo que atañe al número de capas que debían extenderse de cada uno de estos aparejos, leemos en un contrato aragonés para la ejecución del retablo de San Juan de Estella⁶⁰³:

*...es ozioso prevenir los vaños que deben llevar el retablo...se debe dejar a la suficiencia y habilidad del maestro...aunque lo mas comun entre los profesores es dar quatro baños de yeso grueso, quatro de mate y quatro de vos*⁶⁰⁴ *... (aunque)...si observare esta regla...quedarian muchas obras perdidas respecto que muchas piezas por su prolijidad y primor no necesitan tanta repetición y otras por estar vastamente trabajadas necesitan muchos mas vaños de los que ban señalados...*

Según este texto lo habitual era aplicar cuatro capas de cada tipo de aparejo de yeso así como de bol. No obstante, se advierte también que estas cifras no se podían tomar como norma general ya que el número de capas a aplicar dependería de las características de la superficie a dorar. Con relación a este asunto Bruquetas afirma que lo más frecuente

⁵⁹⁷ Cola de pergamino.

⁵⁹⁸ Recogido por Muro Orejón, A., "Pintores y doradores", *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, IV, 1935, p. 22.

⁵⁹⁹ Gestoso Pérez, J., *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, tomo II, 1900, p. 311.

⁶⁰⁰ Bruquetas, R., 2002, p. 426.

⁶⁰¹ Citado por Bruquetas. Ibídem nota anterior.

⁶⁰² Ibídem nota anterior.

⁶⁰³ Citado por Hernansanz Merlo, A., "Materiales y Técnicas de la Escultura", *La Escultura del Renacimiento en Aragón*, 1993, p. 62.

⁶⁰⁴ Aquí debemos leer la palabra bol.

en los siglos XVI y XVII era extender cinco capas de cada tipo de aparejo⁶⁰⁵. Por su parte Carrasón⁶⁰⁶ señala que podían oscilar entre tres y cinco capas.

En cuanto al embolado, en los documentos antes citados no se especifica el tipo de bol a emplear en esta fase del proceso, si bien podría ser tanto bol de importación⁶⁰⁷ como el nacional, que se producía en el término municipal de Llanes (Asturias), ya que ambos se obtenían en España en la época⁶⁰⁸. Estos dos tipos eran de color rojo y en opinión de diferentes autores fue el único tono empleado en nuestro país en esta centuria. Otros colores como el amarillo aparecen más tardíamente, como afirma Carrasón⁶⁰⁹ al no haber encontrado este tipo de bol⁶¹⁰ hasta finales del siglo XVI en sus investigaciones al respecto. Para su uso, el bol se mezclaba con una sustancia adhesiva, que podía ser la clara de huevo, como aparece señalado en el concierto para el dorado y plateado de la tribuna de la iglesia de San Marcos en Sevilla antes citado. No obstante, también parece ser que se emplearon otras sustancias como la cola animal, dato que se obtiene a partir de distintos estudios científicos llevados a cabo por Gómez⁶¹¹ en retablos españoles de este siglo⁶¹². En cuanto al número de capas a emplear, en el concierto para la ejecución del retablo de Estella antes citado⁶¹³, se menciona una cifra de cuatro. Con relación a este argumento, Bruquetas⁶¹⁴ señala que se daban cuatro o cinco manos.

Por lo que respecta al oro, en los conciertos de obra figura como norma que debía ser oro fino, lo que excluye el empleo del denominado “oro partido” así como del oro falso, con el objetivo de que al ser puro no se oxidara. El oro fino se empleaba tanto en los fondos lisos, molduración, tallas así como en unión con la pintura para la realización de estofados e iba casi siempre bruñido. Esta especificación la encontramos en numerosos conciertos de la época entre los que citaremos, a título de ejemplo, el del retablo mayor del monasterio de la Concepción de San Miguel de Sevilla del año 1586⁶¹⁵:

Es condición que an de ser doradas todas las figuras... y los artesones de todo lo que se ve y las columnas frisos cornisas rremates guardapolvo y todo lo perteneciente al dicho retablo de muy buen oro fino brunido...

Este dato indica que el dorado al agua era el más frecuente. De hecho, autores como Carrasón⁶¹⁶ opinan que el dorado al aceite desaparece prácticamente a lo largo del siglo XVI, a excepción del empleado en los cabellos de las figuras.

⁶⁰⁵ Bruquetas, R., 2002, p. 425.

⁶⁰⁶ Carrasón López de Letona, A., “Preparaciones, dorado y policromía de los retablos de madera”, *Retablos Técnicas Materiales y Procedimientos*, 2004, p. 14.

⁶⁰⁷ Aunque si tenemos en consideración la opinión del Doctor Laguna no se trataba del auténtico bol arménico oriental. Dioscórides, P.A., 1983, cap. LXXII, p. 543.

⁶⁰⁸ Bruquetas, R., 2002, pp. 428, 429.

⁶⁰⁹ Carrasón López de Letona, A., p. 14.

⁶¹⁰ Esta autora menciona que en el retablo de San Pablo de Zaragoza del año 1511 apareció este material, si bien considera que podría ser fruto de una intervención posterior a la ejecución de dicha obra.

⁶¹¹ Gómez, M., “Los materiales de la policromía: empirismo y conocimiento científico”, *Retablos: Técnicas Materiales y Procedimientos*, 2004, pp. 12, 13.

⁶¹² Retablo mayor de la catedral de Toledo (1498-1504); retablo mayor de la iglesia de San Pablo de Zaragoza (1511-1524); retablo del Espinar (1566-1574); retablo de Colmenar Viejo (1570-1579); retablo de San Mateo de Lucena (1570-1579).

⁶¹³ Hernansanz Merlo, A., 1993, p. 62.

⁶¹⁴ Bruquetas, R., 2002, p. 428.

⁶¹⁵ Muro Orejón, A., 1935, p. 60.

⁶¹⁶ Carrasón López de Letona, A., 2004, p. 7.

Por su parte, Sánchez Mesa⁶¹⁷ señala que en la escultura en Granada se encuentra sólo en la primera mitad de la centuria. A su vez, Gómez afirma, a partir de los exámenes científicos realizados en retablos de este siglo anteriormente mencionados, que en todos ellos aparecen combinados en la misma obra dorados bruñidos y mates, realizados tanto al agua como con mordiente graso⁶¹⁸. En este último caso Gómez especifica que en el retablo de la catedral de Toledo, el dorado mate se realizó con mordiente al aceite de linaza cargado con tierras y minio⁶¹⁹. Este tipo de dorado que revestía los cabellos de las imágenes y ciertas zonas de los relieves aplicados⁶²⁰, aparecía matizado con una fina veladura de tono pardo⁶²¹. Carrasón coincide con dicha afirmación al señalar que el dorado suele presentar veladuras o pinceladas al aceite en tonos ocre y sienas⁶²².

Por último mencionar que el oro podía ornamentarse con labores de punteados o graneados, como aparece reflejado en las condiciones que se establecen para pintar un retablo para las monjas de Santa Clara de Sevilla del año 1520⁶²³:

...la Resurrección del Señor; vestido de una capa de oro de brocado muy bien perfilado de un carmesí e granido de dos ó tres suertes de granido... la imagen de Santa Clara, con hábito franciscano, en la mano derecha una custodia de oro y en la otra un libro. El fondo, de oro bruñido y granido...

Del mismo modo en otro concierto del año 1547 en el que Pedro de Campos, pintor de imaginería, se obliga a hacer una viga pintada y dorada para la iglesia de San Esteban de Sevilla se exige⁶²⁴: *...Yten todos los campos de los apostoles que fueren en dicha viga han de yr dorados y encima de labores granidas...* Constatamos aquí que esta decoración se realizaba sobre la superficie dorada bruñida y podía consistir en graneados de diferente tipo. De hecho, estas labores nunca se aplicaban sobre el dorado mate realizado con mordientes grasos⁶²⁵.

Por lo que respecta a las técnicas de policromía sobre el oro o estofados, es necesario mencionar como premisa que, según la opinión de los distintos autores consultados, éstos adquieren gran desarrollo en España a partir de mediados de esta centuria, empleándose tanto en retablos como en la escultura. Los estofados, como ya se dijo en el capítulo anterior, podían realizarse mediante el sistema del esgrafiado o grabado, caso en el que la pintura siempre se aplicaba sobre un fondo de oro bruñido, y se raspaba después con un punzón o grafio realizando, en términos de la época, “rajados” (finas líneas paralelas), “ojeteados” (pequeños círculos con el centro descubierto), “escamados” (en forma de escamas), “picados” (pequeños puntos). Con este procedimiento se obtenían distintos motivos decorativos de tipo vegetal como follajes, flores, arabescos, etc. y de carácter geométrico estilizado⁶²⁶. Citaremos al respecto la

⁶¹⁷ Sánchez Mesa, D., 1971, p. 45.

⁶¹⁸ Gómez, M., 2004, p. 8.

⁶¹⁹ Ibídem nota anterior.

⁶²⁰ Relieves realizados con la técnica denominada “brocados aplicados”, al imitar los textiles de la época y que hace uso de placas de estaño impresas con un motivo determinado que después se adhieren a la superficie de la obra y se doran. Una técnica que ha sido ya analizada en el capítulo anterior y descrita por Cennini, C., 2000, cap. CXXV, p. 163.

⁶²¹ Gómez, M., 2004, p. 9.

⁶²² Carrasón López de Letona, A., 2004, p. 7.

⁶²³ Gestoso Pérez, J., 1900, vol. II, pp. 310, 311.

⁶²⁴ Muro Orejón A., 1935, p. 54.

⁶²⁵ Carrasón López de Letona, A., 2004, p. 12.

⁶²⁶ Bruquetas, R., 2002, p. 437.

obligación de hacer un retablo⁶²⁷ en Sevilla del año 1551 en cuyas condiciones se exige con respecto al estofado:

Primeramente las columnas bazas y capiteles todas doradas de oro fino escepto las estrias e canales de azul y en lo que convenga esgrafiado y de algunas colores en forma del oro y granido con todo primor en los lugares que fuere menester ... que toda la talla asy de pedestales como basas molduras frisos y capiteles alquitraves y pilares y trasdoses ha de ser todo de oro fino bruñido con los campos algunos blancos y de otras colores e matizes esgrafiado donde y como mejor convenga...

Sin embargo, el estofado podía efectuarse también pintando los motivos directamente sobre un fondo dorado bruñido, técnica que se denominaba “a punta de pincel”. Los motivos eran los denominados al romano, de tipo clásico o grutescos, como mascarones, cogollos, follajes, pájaros, frutos etc.⁶²⁸. Esta técnica aparece citada en un contrato para la realización de una imagen de la Virgen⁶²⁹ ...*de pino dorada y encarnada y toda estofada a punta de pincel...*

Ambos procedimientos podían combinarse en una misma obra, como se constata en las condiciones para el dorado y estofado del retablo mayor del monasterio de la Concepción de San Miguel de Sevilla del año 1586⁶³⁰:

Es condición que an de ser doradas todas las figuras...y los artesones de todo lo que se ve y las columnas frisos cornisas rremates guardapolvo y todo lo perteneciente al dicho retablo de muy buen oro fino brunido...

Es condicion que sobre el oro sean de matizar las historias y figuras del primer cuerpo de diferentes colores hechos sus grutescos de punta de pincel y brocaditos y con esgrafio descubriendo telas texidas de brocado diferente...

Yten es condición que las figuras e historias del segundo e tercero cuerpo del dicho retablo vayan coloridas sobre oro a cada cosa la color que convenga descubriendo lavores desgrafiado de oro porque se goze y vea y asimismo toda la talla de los frisos y artesones columnas sera estofado sobre oro esgrafiado yrrazando a cada cosa como le pertenezca a buena obra...

Y ansi mysme sea destofar el sagrario dorado por dentro todo lo que conviniere a buena obra y los artesones descubriran sus lavores desgrafiado todo lo que dellos se viere...

Como vemos, en estas condiciones se reitera que los estofados se realizaban sobre la superficie dorada bruñida.

Por lo que atañe a los materiales empleados en esta técnica, que no aparecen mencionados en los contratos citados, Sanchez Mesa⁶³¹ afirma que en Granada, en la escultura policromada, se utilizaban para los estofados colores aglutinados con yema de huevo. Bruquetas⁶³² también cita el huevo como aglutinante de los pigmentos. Por su parte, Carrasón⁶³³ señala que también se podían emplear colores al óleo en los estofados esgrafiados y en los realizados a punta de pincel sobre el oro, citando el caso de las

⁶²⁷ Gestoso Pérez, J., 1900, vol. II, pp. 280, 281.

⁶²⁸ Bruquetas, R., 2002, p. 439.

⁶²⁹ Gestoso Pérez, J., 1900, vol. II, p. 150.

⁶³⁰ Muro Orejón, A., 1935, p. 60.

⁶³¹ Sánchez Mesa, D., 1971, p. 47.

⁶³² Bruquetas, R., 2002, p. 476.

⁶³³ Carrasón López de Letona, A., 2004, p. 8.

vestiduras de las esculturas presentes en los retablos. Por otro lado Gómez⁶³⁴ encontró en sus investigaciones estofados al temple de huevo o de cola animal y también al aceite. Esta autora menciona asimismo el caso del retablo de El Espinar, en el que localizó como aglutinante una emulsión de huevo y aceite.

Por último, debemos mencionar que el oro empleado en las labores de dorado se obtenía de monedas de curso legal en la época, como los “trenzados” de Portugal, los “castellanos” o los “doblores” españoles, exigiéndose en los contratos que el oro a emplear procediera de estas monedas para garantizar su pureza⁶³⁵, aunque no se imponía un determinado quilataje⁶³⁶. Sánchez Mesa⁶³⁷ afirma que en el siglo XVI en Granada se utilizaba oro muy subido, de 23 y 24 quilates. Por lo que atañe al tamaño de los panes de oro, éstos siempre eran cuadrados y oscilaban entre seis y ocho centímetros por cada lado⁶³⁸. Bruquetas afirma que las dimensiones más habituales de estas láminas eran ocho centímetros por cada lado y añade que el tamaño que propone Vasari es mucho mayor, ya que asciende a unos veinte centímetros⁶³⁹.

Por lo que respecta al plateado en los retablos, según la opinión de Bruquetas⁶⁴⁰, se constata su presencia en especial en la primera mitad del siglo XVI. En el mismo sentido, Sánchez Mesa⁶⁴¹ sostiene que el empleo de la plata sólo se da en la primera mitad del siglo XVI en Granada, aunque se utiliza poco y cita al respecto algunos fondos de relieve, como aquellos presentes en la predela del retablo de la Capilla Real de dicha ciudad. Por otro lado, en la documentación de archivo se comprueba que la plata iba bruñida y cubierta con veladuras de tono carmesí o verdes, o también con barniz dorado para imitar la apariencia del oro tal y como se refleja en un concierto del año 1510⁶⁴² para la pintura, dorado y plateado de una tribuna de la iglesia de san Marcos de Sevilla: *...e los dore de plata bruñida e los barnize con su doradura de dos manos de manera que quede que parezca oro...* Así mismo en este documento se exige con relación a la pintura y dorado de un escudo de armas:

... e las hojas de la fusta fagan de su plata brunida e los frutos e ataderos e todo el amarillo que en el escudo entallado desta (roto) vinieren sea de oro fino asy como las ataduras e frutos e todas las hojas sean de plata brunida e que les den sus dos manos de verde cardenillo al azeite con su barniz....

La exigencia de aplicar dos manos de corla (doradura) o veladuras de color al óleo podía obedecer, como constatamos en la práctica a la hora de restaurar, a la necesidad de cubrir la plata, ya que una sola mano no resultaría suficiente para lograr el efecto deseado.

Pero la plata se empleaba también para la realización de estofados, en cuyo caso la superficie plateada siempre iba bruñida, al igual que en el caso del oro, y se asentaba sobre bol de tono rojo. Todas estas técnicas se han podido localizar en los análisis

⁶³⁴ Gómez, M., 2004, pp. 11, 12.

⁶³⁵ Martín González, J. J., “La policromía en la escultura castellana”, *Archivo Español de Arte*, 1953, p. 299.

⁶³⁶ Bruquetas, R., 2002, p. 434.

⁶³⁷ Sánchez Mesa, D., 1971, p. 43.

⁶³⁸ Carrasón López de Letona, A., 2004, p. 6.

⁶³⁹ Bruquetas, R., 2002, p. 432; p. 454, nota 108.

⁶⁴⁰ Bruquetas, R., 2002, p. 433.

⁶⁴¹ Sánchez Mesa, D., 1971, p. 45.

⁶⁴² Muro Orejón, A., 1935, pp. 14-21.

efectuados por Gómez antes citados, en los que invariablemente el bol empleado era de color rojo⁶⁴³. Como afirma Bruquetas⁶⁴⁴, la plata únicamente se dejaba en su color cuando se pretendía representar un objeto de este metal. Según esta misma autora, a partir de mediados de siglo, al constatarse que este metal ennegrecía con el paso del tiempo perdiendo su brillo y color, se empezó a prohibir su uso. Lo mismo sucedía con el oro partido y el falso, que se oxidaban también como la plata, y cita⁶⁴⁵ el contrato para la ejecución del retablo mayor de Santa Clara de Medina del Campo del año 1585⁶⁴⁶, donde este dato se manifiesta claramente: *...oro fino de doblones sin que entre ningún genero de metal ni plata, solo oro porque todo lo demás será perecedero...* Además Bruquetas menciona uno de los ejemplos más tempranos de esta prohibición, que aparece en la obligación de Diego de Urbina para hacer unos retablos en la iglesia de San Gil de Madrid del año 1552⁶⁴⁷: *...de muy buen oro fino... que no haya plata gastada...* También se menciona expresamente la prohibición de emplear la técnica de la corladura para imitar la apariencia del oro, como vemos en el siguiente documento del año 1593⁶⁴⁸: *...se a de dorar de oro fino batido que en ninguna parte intervenga plata ni doradura sino que todo sea un ascua de oro muy fino bruñido...*

Siguiendo con Bruquetas, esta autora afirma⁶⁴⁹ que se continúa empleando la plata en la escultura para ornamentar determinadas zonas de los ropajes, frutos o decoración de guirnalda y también cuando se representaba un objeto de dicho metal. Aun así, en ciertos documentos la prohibición del uso de la plata se empieza a extender también a dichos elementos. Como ejemplo de ello recoge las condiciones que aparecen en el contrato para la ejecución del retablo de la iglesia de San Juan de Santoyo de Palencia del año 1578⁶⁵⁰: *...toda la obra se a de dorar sin llebar pan de plata ni en enbeses de ropas ni en frutos ni en ninguna parte.*

Por otra parte, en las fuentes documentales, como inventarios y libranzas de pago, en ocasiones aportan información sobre los materiales y utillaje empleados en el proceso del dorado. Podemos señalar a título de ejemplo el inventario post mortem de Santos Pedril de 21 de marzo de 1589⁶⁵¹, en el que se citan entre otros efectos: *dos conchitas de plata molida y una porcelanita y otra conchita de oro molido y además quince libras de bol poco más o menos.* También en el inventario de Santiago de Remesal, pintor y policromador de Valladolid del año 1596⁶⁵², aparecen entre otros materiales y utensilios: *cuchillos de dorar, piedras de bruñir, conchas de plata molida, brochas y pinceles de dorar, ollas, jarras y botijotes con aceite de linaza, barniz secante, barniz sisa, tejas de yeso mate...*

Así mismo, en un documento sobre libramientos de pago realizados entre los años 1563 y 1565, se citan ciertos materiales utilizados para la confección de un cortador⁶⁵³: *...A*

⁶⁴³ Gómez, M., 2004, p. 8.

⁶⁴⁴ Bruquetas, R., 2002, p. 433.

⁶⁴⁵ Bruquetas, R., 2002, p. 433.

⁶⁴⁶ Publicado por García Chico, E., 1946, I, pp. 152-157.

⁶⁴⁷ Bruquetas, R., 2002, p. 434.

⁶⁴⁸ Recogido por Bruquetas. *Ibidem* nota anterior.

⁶⁴⁹ *Ibidem* nota anterior..

⁶⁵⁰ García Chico, E, *Documentos para el estudio del arte en Castilla, Pintores*, tomo II, 1946, p. 72; Bruquetas R., 2002, p. 434.

⁶⁵¹ García Chico, E., 1946, p. 161.

⁶⁵² Recogido por Bruquetas, R., 2002, p. 422.

⁶⁵³ AGS, CMC, 1ª época, leg. 1064. Libramientos del pagador Pedro de Santoyo

*franc^o De cavallos...por un cordoban y una bara de frisa⁶⁵⁴ para hazer un cortador de oro batido para becerra...*⁶⁵⁵. Este instrumento servía para depositar en él los panes de oro y trocearlos con el cuchillo en el tamaño apropiado de la superficie a dorar. Este objeto, que en la actualidad recibe la denominación de pomazón, era una especie de almohadilla, formado por una base de madera cubierta en la parte superior por tela de gamuza; entre este material y la base iba el relleno. En el reverso se clavaban unas tiras anchas, dejando cierta holgura, para introducir el pulgar y sujetar el cortador y otras tiras que servían para formar una especie de receptáculo donde guardar el cuchillo de dorar. Tal herramienta también se cita en este documento⁶⁵⁶: *...por dos cuchillos para cortar el dho oro dos rreales...*

Por último incluiremos aquí el pago realizado en el año 1597 al batidor de oro Francisco Pérez⁶⁵⁷: *En sant Lorenzo 6 de otubre de 1597 se Pagaron a fran^{co} perez batidor de oro treinta y seys Reales por 308 panes de oro q dio los quales se moliron y pusieron en una conchuela y se entregaron a su al^a Para scrivir e ylluminar...*

Además, las fuentes documentales informan sobre el precio del pan de oro en este siglo que, en opinión de Bruquetas⁶⁵⁸, no aumenta a lo largo del mismo ya que se mantiene en tres maravedís cada pan, hecho que podemos comprobar en una libranza de pago del año 1563⁶⁵⁹ donde figura: *...ovo de aver franc^o perez v^o de Madrid batidor de oro ttes mill mrs por myll panes de oro batido qm dio pa las pinturas y marcos q se hazen en el dho pardo a razon de ttes mrs el pan...* También en otro libramiento de pago del año 1575⁶⁶⁰ leemos: *...A miguel perez batidor de oro vezino de Madrid seismill y diez y ocho mrs por dos mill y sets panes de oro batido que dio para la obra de la casa del campo a tres mrs el pan.* Este mismo dato aparece también en otro documento de igual naturaleza del año 1585⁶⁶¹:

A fran^{co} perez batidor de oro vez^o de Madrid trezemilly tressças y noventa y dos mrs por quatro mill y quatro^{os} y sesenta y quatro panes de oro batido q dio para dorar la galeria de su Mg^d del dicho alcaçar a tres mrs cada pan...

A fran^{co} perez batidor de oro vez^o de Madrid veynteytresmill y trescientos y cincuenta y ocho mrs por siete mill y settas y ochenta y seys panes de oro batido que dio para el dorado de la galeria Rejas y pasamanos de la torre dorada y otras artes del dcho Alcaçar a tres mrs el Pan....

Por último, en una relación de pagos de materiales del año 1599⁶⁶² figura: *...Por otra [libranza] de 9 de abril ovo de aver fran^{co} perez vatidor de oro 180 mil mrs por seys mil panes de oro q dio para dorar las tribunillas de la capilla Real a tres mrs cada uno...*

En los documentos se constata además que el precio del oro en el siglo XVI se incrementaba cuando se incluía el trabajo del dorado, estableciéndose una diferencia

⁶⁵⁴ Según Covarrubias un tipo de tela de lana delgada con pelo, blanda y suave, Covarrubias y Orozco, S. de, 2003, p. 604.

⁶⁵⁵ Probablemente se trata del pintor Juan Becerra que trabajó en las obras del Alcazar de Madrid.

⁶⁵⁶ AGS, CMC, 1^a época, leg. 1064. Libramientos del pagador Pedro de Santoyo.

⁶⁵⁷ AGP, AG, leg. 6902.

⁶⁵⁸ Bruquetas, R., 2002, p. 436.

⁶⁵⁹ AGP, AP, El Pardo, caja 9384.

⁶⁶⁰ AGS, CMC, 1^a época, leg. 1015. Cuentas del pagador Sebastián Santoyo.

⁶⁶¹ AGP, AP, El Pardo, caja 9381.

⁶⁶² AGP, AP, El Pardo, caja 9384.

entre el precio del bruñido que costaba cinco maravedíes, y el del mate, que valía cuatro maravedíes y medio, como podemos ver en la siguiente orden de pago⁶⁶³:

En quatro dias del mes de dizienbre de 1544 años, di çédula que diese a Gaspar de borgoña, pintor, veynte mill e quinientos e tres mrs. los quales huvo de aver del horo y pintura que hizo en el órgano del choro de la parte del arzobispo, en esta manera; de ciento y dos panes de oro broñido a cinco mrs. el pan que suman MDX mrs. y de mill y quinientos y cincuenta y quatro panes de oro mate a quatro mrs. y medio el pan...

Cabe señalar que el valor del pan de oro aumentaba además en función del tipo de trabajo a realizar así como por la categoría del artífice dorador, tal como dice Bruquetas⁶⁶⁴ y aparece en el siguiente documento del año 1567⁶⁶⁵:

En veynte y ocho dias del mes de mayo de 1567 años, di çédula que diessen a hernando de ávila...pintor, quinze mill y doscientos y cincuenta mrs. que le pertenecieron en esta manera: de trescientos panes de oro que doró de bruñido para el ornato que se hizo de madera para el cuerpo del glorioso santo eugenio a siete mrs. y medio cada pan de oro y asiento...

Así mismo, el pan de oro era más caro cuando se empleaba para la obtención de polvo de oro, como vemos en un libramiento de pago del año 1582⁶⁶⁶ en el que cada pan de oro se paga a poco mas de 3 maravedíes y medio (3,6) :

... a Fco. Perez / vatidor de oro, vº de Madrid, seyscienos sesa y dos mill y cinqta/ y dos mrs que ovo de aver de los panes de oro y colores y cosas que / adelante yrán declaradas que/ del se compraron y recibieron/ para las pinturas yllumi/naciones y dorados que se hazen/ en el d(ic)ho mono donde lo entregó/ para lo yr gastando en lo suso d(ic)ho a los preçios en la /mana sigte. Seismill y trescientos panes de oro para moler / a tres mill y seiscientos cada millar...

Por lo que respecta a la plata su precio era menor que el del oro y variaba también en función de su empleo, es decir, si se trataba de obtener una superficie bruñida en cuyo caso valía dos maravedíes y medio como vemos en el siguiente documento⁶⁶⁷:

...En quatro dias del mes de dizienbre de 1544, di çédula, que diese a pero lopez de texeda, pintor... del oro y encarnaciones y pintura, que hizo en la parte del órgano del choro del arzobispo en esta manera; de IIIIMCXXXII panes de oro broñido con el asiento y oro cinco mrs. cada pan ... y de CLVI panes de oro mate oro y asiento a IIII mrs. y medio ... de ciento y veynte e tres panes de plata broñida cada con el asiento cinco blancas...⁶⁶⁸.

En el caso de que la plata se dejase sin bruñir su precio se rebajaba a dos maravedíes, como aparece en el siguiente documento del año 1546⁶⁶⁹... *y entró en las dichas filateras de plata bruñida LXXXVIII panes de manos y hechura cinco blancas el pan... CCCCLXXXII panes de plata mate a dos mrs. cada pan...*

Los procedimientos que acabamos de describir con relación a las obras de retablística y de imaginería debieron seguirse en líneas generales a la hora de ornamentar el

⁶⁶³ Publicado por Zarco del Valle, M.R., *Datos documentales para la Historia del Arte Español. Documentos de la Catedral de Toledo*, vol. II, 1916, p. 21.

⁶⁶⁴ Bruquetas, R., 2002, p. 436.

⁶⁶⁵ Recogido por Zarco del Valle, M.R., vol. II, 1916, p. 168.

⁶⁶⁶ Recogido por Bruquetas, R., 2002, p. 455.

⁶⁶⁷ Recogido por Zarco del Valle, vol. II, 1916, p. 22.

⁶⁶⁸ Moneda de vellón castellana cuyo valor fijó Felipe II en medio maravedí. *Diccionario de Autoridades*, 1726. Ed. cons. 1979, p. 613.

⁶⁶⁹ Citado por Zarco del Valle, vol. II, 1916, pp. 61, 62.

mobiliario de la época, ya que sus artífices eran pintores especializados en esta práctica después de un periodo de aprendizaje.

Lógicamente lo mismo puede decirse respecto a los materiales y utillaje que aparece en la documentación que también hemos citado. A estos artífices en las Ordenanzas de Granada se les denomina “doradores de tabla” o “asentadores de oro”⁶⁷⁰, mientras que en las de Sevilla reciben el nombre de “pintores de dorado” o “doradores”⁶⁷¹ y estaban subordinados a los pintores, ya que se les prohibía realizar trabajos de imaginería, como aparece señalado en dichas ordenanzas⁶⁷²:

Otro sí, ordenamos y mandamos, que el dicho oficio de doradores, que estos tales maestros, no pueden tomar, ni tomen ninguna obra de dorado, do oviere cosas de pintura de Imágenes, assí de pincel, como de bulto porque las semejantes obras conviene que no intervengan, sino los mas sabios, y mas artizados, y aquellos que más estudiaron y trabajaron en la dicha arte, porque la primera cosa que en casa de los maestros imagineros aprenden es dorar, y porque no se dan a trabajo, ni a estudio, quedan con no más de ser doradores. E porque si las semejantes obras de imaginería fuesen tomadas por doradores, sería defraudar las dichas ordenanzas...

El tipo de trabajo que podían contratar aparece reflejado también en las mismas: *...tomar obras de sagrarios, custodias, y filiteres, y ciriales, do no uviere figuras, y florones, y cosas de dorado de talla de muchas otras cosas menudas que en el dicho oficio se suelen hacer...* Estas limitaciones las encontramos también en las Ordenanzas que se dictan en otras regiones españolas, como por ejemplo en las de Zaragoza del año 1517⁶⁷³, en las que se especifican los trabajos que podían contratar pintores y doradores:

...dezimos e ordenamos que ningún oficial dela arte de pintura de la dicha Ciudad no pueda poser obrador ni emprender obra alguna de pintura sin ser primero examinado ... el dicho examinado e pueda emprender e osar de qualquiere pintura y doradura... e ordenamos q los pintores examinados de oro confrayres dlla dicha Confraira no puedan tomar ningunam historia de retablos de bulto sino q aqllas tomen en compaña de otro pintor examinado de retablos con quie las habra tomado... e ordenamos q en los retablos llanos los pintores examinados de dorar no puedan en otra cosa entremeterse ni tomar a su cargo sino tan solamet la maçoneria y si en la dicha maçoneria habra menester alguna cosa de pintura a aqlla maçoneria no pueda tomar habiendo menester pintura sino con otro maestro examinado de retablos...

Por su parte en la Ordenanzas de Cordoba, de 1543 figura⁶⁷⁴:

... cualquier carpintero o entallador e rejero e herrero e guadamecilero que hobiere de tomar obra de pintura e dorado juntamente con la obra de su oficio porque dice que no lo puede hacer de otra manera sin tomar la dicha pintura juntamente con la obra de su oficio sean obligados los tales que asi la dicha obra de pintura tomaren a la dar a pintar o dorar a oficial pintor que sea examinado de la dicha pintura e dorado que asi tomaren...

De todo ello deducimos que en los muebles dorados donde no hubiera representación pictórica, correspondería su ejecución a los doradores, mientras que en aquellos otros que presentaran dicha ornamentación serían los maestros pintores quienes los

⁶⁷⁰ Sánchez Mesa, D., 1971, p. 48.

⁶⁷¹ Aunque doradores se denominaban también aquellos artífices especializados en el dorado de las superficies de metal que contaban con sus propias ordenanzas que se dictan en el año 1512. Gestoso Pérez, J., 1899, I, p. XXII.

⁶⁷² Recogido por Bruquetas R., 2002, p. 417.

⁶⁷³ González Hernández, V., *Cofradías y Gremios Zaragozanos en los siglos XVI y XVII. La cofradía de San Lucas de Pintores*, 1967, pp. 137, 138.

⁶⁷⁴ Ramírez de Arellano, A., 1915, vol. IX, p. 43.

contrataran. Tales artífices también podían intervenir en el mobiliario y otro tipo de obras donde no existiera figuración ya que el superar el examen de pintor les facultaba para contratar obras de imaginería, estofado y dorado al formar parte estas labores del aprendizaje del oficio. En una escritura de concierto del año 1599⁶⁷⁵ para la realización de diversos trabajos en el monasterio de San Bartolomé de la Vega de Toledo, aparece claramente mencionado el hecho de que el dorado formaba parte del oficio del pintor:

...Juan Moreno, pintor, vecino della...(usando)... del dicho su arte de tal pintor dorar y dar de azul la una reja del dicho Monasterio, todas las partes necesarias, botones y cartones de los pilares, molduras y tallas, y encarnar las figuras desnudas y lisas, perfiles de oro en los paños y lo demás de los paños echo en terciada a uso morisco, y pintar las armas a dos hazes conforme a las colores que fueren necesarias, y en los escudos de los lados pintar quatro birtudes al olio, dos por una parte y dos por otra, y dorar los perfiles de la obra de todos tres escudos y dorar las cornisas, alquitranes y frontispicios y dorar en los pedestales de las puertas donde están los leones dorado el filete que ata alrededor por todos tres cantos, y dorar las fajas de alrededor de las puertas, y hazer todo lo demás que pida la obra...

Citaremos a continuación una serie de documentos del siglo XVI donde aparecen pintores interviniendo en el dorado y pintura de distintas obras de mobiliario. En primer lugar, en uno del año 1545⁶⁷⁶, figura la orden de pago que debía satisfacerse al pintor Francisco de Cromontes por la pintura y dorado de un asiento realizado en la catedral de Toledo: *En seis dias del mes de febrero de 1545 años, di çédula que diese a cromontes, pintor, seys mill mrs. los quales se le dan para en cuenta de lo que montare el oro y encarnaciones que ha hecho en la silla arzobispal...* Así mismo en el testamento del pintor de Valladolid Santos Pedirles, otorgado en Medina del Campo el 13 marzo de 1589⁶⁷⁷, se cita una relación de obras de distinta tipología realizadas por el mismo entre las que figura el dorado de una cama:

*...yo santos pedriles pintor vecino de esta villa... tomé a dorar una cama de alonso del puerto vecino desta villa y se concerto de toda costa por doscientos cincuenta rreales y para en pago dellos tengo recibidos cien rreales.
yten declaro que xpobal bermejo cortados vecino desta villa me dio a pintar una tabla del nacimiento...
Yten declaro que diego rruiz vecino desta villa me dio a pintar una tabla de una boda...
yten declaro que madalena Rodríguez vezina desta villa me dio a aderezar unas tablas...
yten declaro que a mi se dio que dorare una custodia del santissimo sacramento...*

También en el testamento que otorga el pintor Francisco Martínez el 5 de febrero de 1551⁶⁷⁸ consta: *...yten declaro que al renovar una Ymagen y dorar unas mançanas de cama de campo del señor del algaba (Algaba)...*

Pero además, los pintores intervenían en el dorado de los marcos de las pinturas, como vemos en una libranza realizada en 26 de mayo de 1567 por Pedro de Santoyo, pagador de las obras del Alcazar de Madrid y Casa del Pardo, a Juan Becerra⁶⁷⁹:

...Bartolomé hernandez entallador veynte y cinco ducados q montan nueve mill y trezientos y setenta y cinco mrs por siete cuadros o marcos d. madera q hizo para guarneçer unos lienzos de

⁶⁷⁵ Recogido por Agulló y Cobo, M., *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, 1978a, p. 105.

⁶⁷⁶ Recogido por Zarco del Valle, M.R, 1916, vol. II, p. 19.

⁶⁷⁷ Recogido por García Chico, E., 1946, vol. II, pp. 157, 158.

⁶⁷⁸ Recogido Gestoso Pérez, J., 1900, vol. II, pp. 355, 356.

⁶⁷⁹ AGP, AP, El Pardo, caja 9380.

figuras para su mag^{td}... Joan bezerra pintor ocho mill y sietecientos y sesenta mrs por dorar los dhos siete cuadros de solo manos y trabajo por q el oro q en ello entro fue de su mag^{td}...

Por último mencionar que los pintores también teñían las superficies de madera a imitación de otras⁶⁸⁰, como se constata en el siguiente documento del año 1544⁶⁸¹, en el que el pintor Pedro de Tejeda realiza esta operación en el marco de la puerta de la sillería de coro de la catedral de Toledo:

En XXIII de abril de 1544 años, di çedula, quel rreceptor de la obra diese a pero lopez de texeda, pintor, dos mill y sesenta mrs. los quales huvo de las cosas siguientes: de dorar la rrexha de la capilla de san niculas que entro en ella ... de la color de nogal que se dio al telar de la puerta que se hizo en las sillas del coro sesenta mrs...

Este mismo pintor también tiñe de color de nogal una mesa de altar, como figura en una cédula del año 1545⁶⁸²: *...de dar de color de nogal a la mesa del dicho retablo y caxones de los ornamentos...*

3.3. DOCUMENTACIÓN ESPECÍFICA DEL MOBILIARIO

3.3.1. DORADO MASIVO

Comenzaremos señalando que las fuentes documentales consultadas, en su mayor parte, no aportan datos técnicos acerca de los revestimientos dorados, limitándose a mencionar el tipo de mueble sobre el que se extiende y casi siempre a su artífice. Ilustran estas afirmaciones los siguientes documentos en los que el dorado podía aparecer recubriendo total o parcialmente la superficie de los muebles. En primer lugar, en un libramiento de pago que hace el año 1548 Francisco Persoa tesorero del príncipe Don Felipe al entallador Richarte⁶⁸³ se cita: *...mas por dos camas de campo⁶⁸⁴ que hizo para dorar siete mill y quinientos mr...* En este caso sólo es posible inferir que se trata de una cama de grandes dimensiones, denominada en términos de la época “de campo”⁶⁸⁵. Así mismo, en una cuenta de gastos del tesorero de la reina Juan Fernández Espinosa figura la orden de pago a Alonso Merchán⁶⁸⁶ *...Pintor de madera y dorador por quatro camas de su m^d y srmes ynfantas y un castillejo⁶⁸⁷ del srmo ynfante que doro en el año 1578 Para la jornada de monçon...* El interés de este documento radica, aparte de la información que ofrece sobre el tipo de muebles que se doran, en que el artífice del dorado aparece con la denominación de “pintor de madera y dorador”. Por último, en una cuenta del año 1562 de Luis Valle, tesorero de la reina Isabel de Valois⁶⁸⁸, leemos: *A Juan Gutierrez dorador por aver dorado un atril para mi oratorio y por otras cosas que izo para my servicio... Al dho Juan Gutierrez por cosas que doro para arquillas y*

⁶⁸⁰ Práctica que tradicionalmente se ha considerado propia de los artesanos del campo de la madera.

⁶⁸¹ Recogido por Zarco del Valle, M. R., 1916, vol. II, p. 57.

⁶⁸² Recogido por Zarco del Valle, M. R., 1916, vol. II, p. 58.

⁶⁸³ AGS, CSR, leg. 36, fol. 1.

⁶⁸⁴ Una cama de grandes dimensiones que Aguiló denomina “cama grande” que introduce en Castilla Enrique III, Aguiló M. P., *El mueble en España. Siglos XVI-XVII*, 1993, p. 146.

⁶⁸⁵ El término “de campo” se refiere al tamaño de la misma. Ibídem nota anterior.

⁶⁸⁶ AGP, AG, caja 10.276.

⁶⁸⁷ Se trata de una especie de silla alta para niño que Covarrubias define como: *Cierta catedrilla donde ponen los niños antes que se suelten a andar...* Covarrubias, S. de, 2003, p. 317.

⁶⁸⁸ AGS, CSR, leg. 37, fol. 3.

otras cosas para my servicio... De este documento unicamente extraemos los objetos que se doran.

En otras ocasiones los documentos describen con algo más de detalle las características formales y decorativas de los muebles que se doran, siendo posible a veces deducir ciertos aspectos de los revestimientos dorados a partir del conocimiento de los procedimientos empleados en esta centuria para el dorado de otros objetos artísticos, así como de nuestra experiencia en la práctica del dorado. Así, en una cuenta de las obras que el pintor Juan Gutiérrez realiza para el parto de la reina en el año de 1566⁶⁸⁹ figura:

... y mas echo el dho Juan Gutierrez pintor dos cabeceras de camas de campo de su mg^d con nueve berjas⁶⁹⁰ en ellas los cuales cabeceros y berjas doro q por el oro y las manos se le da siete ducados q por todo se da y montara la obra que ha hecho 28.875 mrs ...

De esta cuenta podemos inferir que el resto de la estructura de dichas camas no iba dorada ya que solo se alude a su aplicación en los cabeceros.

Sin embargo en otro documento del año 1569⁶⁹¹ leemos:

...Juan Gutieres pintor una cama de canpo que doro quatro pliaricos y quatro mançanillas⁶⁹² y todo el asiento de la madera que fue esta cama de campo para una muneca de la serenissima ynfanta doña ysavel...

Aquí deducimos que se trata de una cama de muñeca totalmente dorada, que responde al tipo de las anteriormente señaladas, cuyas columnas iban rematadas por unas piezas probablemente redondeadas que en la época se denominaban “manzanillas” y que estaban destinadas a sujetar el dosel⁶⁹³.

Por último, en una relación de los pagos que se satisfacen en el año 1571 al dorador de la reina Juan Gutiérrez⁶⁹⁴ se recoge:

*...Mas oncemil y quinientos setenta y un mrs q se le contaron en dho mes por aver dorado la cama de marfil y la reede cuna [?] y cama en el año 1567
...de dho jan gutierrez se le cargen cinco mill y seisci^o y quarenta y quatro mrs que le dio xpoval de Oviedo en el año de 1565 a buena quenta porque doro una cama de madera y tres sillas.
...Mas cien reales que le dio el dho por manos de Baltasar gomez p^a el dorar de la cama en el dho tiempo...*

En este documento encontramos, junto con muebles de madera, una cama de marfil dorada que debía contar con un lecho de rejilla. De este texto podemos aventurar que el dorado recubría ciertas partes del marfil y que se trataba de un dorado mate, ya que sobre el marfil el yeso no agarra al tratarse de una superficie muy pulida. Así, el oro

⁶⁸⁹ AGS, CSR, leg. 39, fol. 12.

⁶⁹⁰ Podría tratarse de cabeceros con arquillos o balaustres a modo de capilla.

⁶⁹¹ AGS, CSR, leg. 39, fol. 12.

⁶⁹² Elementos generalmente de forma redondeada que rematan los pilares o columnas de los muebles.
...unas bolillas que se ponen por remates en los pilares de las camas de campo... Covarrubias, S., de, 2003, p. 748.

⁶⁹³ Aguiló, M. P., 1993, p. 144.

⁶⁹⁴ AGS, CSR, leg. 81, fol. 229.

pudo haberse aplicado con un mordiente graso o también con cola directamente sobre la superficie⁶⁹⁵.

Como hemos podido comprobar en los documentos citados hasta el momento, las camas doradas son los muebles que figuran con mayor frecuencia, aunque también se citan arcas, atriles y asientos, entre ellos una silla de niño denominada “castillejo”. Sin embargo no se menciona el tipo de madera sobre la que se extiende el revestimiento, ni si el oro recubría la totalidad del mueble, si este era bruñado o mate o se daba una combinación de ambos. Tampoco informan si la superficie dorada se decoraba con punteados o graneados, etc., tal y como se hacía en otros objetos artísticos de la época como hemos visto anteriormente. No obstante en otros documentos se especifica que la superficie dorada iba bruñida, como es el caso del inventario de Alonso de Arcilla del año 1594⁶⁹⁶, donde aparecen dos mesas de jaspe *con los pies de madera dorada de oro bruñido*... Además podemos incluir aquí una serie de documentos relativos a obras realizadas en la sillería del coro alto⁶⁹⁷ de la catedral de Toledo entre los años 1543-1566, donde se constata que la superficie dorada de esta obra podía ser bruñida o mate. Por lo que respecta al dorado bruñado, en un documento del año 1543⁶⁹⁸ leemos:

En veynte dias del mes de abril del dicho año (1543) di çedula que diese al dicho pero lopez de texeda dos mill e seyscientos e noventa e nueve mrs. los quales huvo de aver de las cosas siguientes: ... de çinquenta florones que doró para las sillas del coro que entró en ellas de oro CCCLXXIII panes que por ser broñado se le da por cada pan a cinco mrs...

En cuanto al dorado mate, en una orden de pago del año 1548⁶⁹⁹ figura:

...a pero lopez texeda, pintor, ocho mill y quinientos y cinco mrs. los quales huvo de aver de las cosas siguientes: de mill y setecientos e cincuenta y quatro panes de oro mate, que asentó en las campanillas y guarniciones que están en le coro de sillas, que se dá por cada pan de oro y asiento quatro mrs. y medio ...

Por último, citaremos una orden de pago a favor del pintor Hernando de Ávila por haber dorado con oro mate una mesa de altar para la capilla de San Eugenio de la catedral de Toledo⁷⁰⁰:

En veynte y quatro dias del mes de septiembre de 1566 años, di çédula que diesen a Hernando de avila pintor veynte mill mrs. que se le libran para en quenta de los mrs. que uviere de aver del dorado que haze en la capilla del sepulcro donde está el glorioso cuerpo de santo Eugenio que va canteada la parte donde se a de opner de oro y la mesa assimesmo dorada de oro mate...

⁶⁹⁵ Procedimiento que aparece mencionado en el siglo XI en el tratado de Heraclio, Merrifield, M. P., 1999, p. 193.

⁶⁹⁶ Recogido por Aguiló, M. P., 1993, p. 132.

⁶⁹⁷ Aunque las sillerías de coro no se consideran muebles al encontrarse adosadas a los muros del edificio, pensamos que el tratamiento de las superficies de madera de estas obras pudo hacerse extensivo al mobiliario.

⁶⁹⁸ Recogido por Zarco del Valle, M. R., vol. II, 1916, pp. 58-60.

⁶⁹⁹ Recogido por Zarco del Valle, M. R., vol. II, 1916, p. 37.

⁷⁰⁰ Recogido por Zarco del Valle, M. R., vol. II, 1916, p. 166.

3.3.2. DORADO Y PINTURA

La documentación de archivo recoge la combinación en los muebles del dorado con la pintura, como vemos en el siguiente documento⁷⁰¹

En principio de otubre del año de mill y quinientos y sesenta y ocho doro Juan Gutierrez una cama de campo de las grandes para la cama Bordada que bino de Francia⁷⁰² que fue tasada en Beinte y cinco ducados y mas adereço una silla Bordada y la madera dorada y pintada que se hiço un Braço de nuevo y dos frisos de talla que tambien doro y pinto fue tasada en nueve ducados...

Observamos que no se especifica aquí el color ni la técnica pictórica empleada, es decir, si se trataba de pintura al óleo o al temple. No sucede lo mismo con en la siguiente relación de obras realizadas en el año 1580⁷⁰³ por Alonso Merchán, artífice que aparece como dorador de madera de la reina:

*De dorar quatro pillares en que va la Cuna p^a la ser^{ma} ynfanta Doña ana...
Por dorar otros quatro pillaricos con todo el lecho Pintado de Carmesí que sirve a la ser^{ma} ynfanta Doña catalina... Mas dore otro quatro pillaricos con todo el lecho pintado de Carmesí Para la sr^{ma} Ynfanta Doña Isabel clara Eugenia... Digo yo diego de torres que ebisto quatro pilares grandes de una cama cuna y ocho balaustee pequeños y ocho mançanas de dos camitas de muñecas de las ss^{mas} ynfantas todo esta de oro brunido y las dos camitas pequeñas dadas de bermellón y tras florio de carmesí al olio...*

De este documento extraemos que los pilares de las camas iban dorados y bruñidos, mientras que el resto de la estructura de madera estaba pintada en tono rojo. Además se proporcionan otros datos sobre la técnica pictórica presente en las dos camas: se pintaron con bemellón y sobre esta pintura se aplicaron veladuras rojas a base de carmín al aceite. Esta operación, en términos castellanos de los siglos XVI y XVII, se denominaba “trasflorar”⁷⁰⁴, como ya se ha apuntado anteriormente. Por otro lado, constatamos aquí la aplicación de la misma técnica pictórica que se da en la época en retablos o esculturas.

La combinación de la pintura con el dorado se aplica también en los marcos, tal y como se comprueba en el inventario de Felipe II realizado entre 1599 y 1607⁷⁰⁵, en el que se incluyen, junto con otros revestidos por completo de oro, varios marcos en tonos monócromos como el negro o el azul⁷⁰⁶ y también uno jaspeado⁷⁰⁷:

*Un retablillo de madera, dorado y pintado de negro, con dos pinturas... puestas en sus marcos de madera, con molduras doradas y azules...⁷⁰⁸
Un quadro de pintura, al ollio, sobre tabla... con molduras doradas y jaspeadas...⁷⁰⁹
Una estampa sobre rasso blanco... con molduras doradas y negras...⁷¹⁰*

⁷⁰¹ AGS, CSR, leg. 39, fol. 12.

⁷⁰² Probablemente se trataba de una “cama vestida” con telas francesas de importación.

⁷⁰³ AGP, AG, leg. 5.

⁷⁰⁴ Bruquetas, R., 2004, p. 3.

⁷⁰⁵ Publicado por Sánchez Cantón, F. J., *Inventarios Reales. Bienes Muebles que pertenecieron a Felipe II*, 1956-1959.

⁷⁰⁶ Quizá algunos de estos marcos presentaran estofados en dichos colores.

⁷⁰⁷ Este tipo de decoración pictórica se empleó con frecuencia en los marcos aunque se conservan pocos en la actualidad debido a la vulnerabilidad de la técnica. Tiemblo, M P., 2002, p. 211.

⁷⁰⁸ Sánchez Cantón, F. J., 1956-1959, p. 21.

⁷⁰⁹ Sánchez Cantón, F. J., 1956-1959, p. 24.

⁷¹⁰ Sánchez Cantón, F. J., 1956-1959, p. 25.

*Un quadro de pintura al holio... guarnecido con molduras de évano, con unos lazos y perfiles dorados...*⁷¹¹.
*Un lienzo al ollio, de mano de Ticiano... con molduras doradas y negras...*⁷¹².

En los documentos anteriormente reseñados no se especifica tampoco la madera con que se realizan los diferentes muebles que aparecen citados en los mismos⁷¹³. No obstante, podemos aventurar que al eludirse esta información el soporte de estos ejemplares sería de madera de pino, teniendo además en consideración la opinión de Aguiló: *De pino eran asimismo todos los muebles tallados y posteriormente dorados como frentes de escritorios y pilares de camas*⁷¹⁴. Así mismo, Junquera⁷¹⁵ señala que a partir de 1560 las armaduras de las camas eran de nogal y cuando iban pintadas y doradas eran de pino. Podemos citar al respecto una silla que figura en el inventario de Felipe II⁷¹⁶: *de madera de pino dorada con cuatro brazos cortos con sus manzanas por remate de la misma madera...* Sin embargo en otros documentos aparece citada la madera de nogal como soporte del dorado. Este es el caso del inventario de joyas y efectos de la emperatriz Isabel de Portugal del año 1551⁷¹⁷, donde consta: *una cama de nogal dorada de campo...* De esta referencia podemos establecer que la madera de nogal iría parcialmente dorada, tal y como se hacía en Italia desde principios en el siglo XVI. Dado lo temprano de esta obra, quizá se trataba de un mueble importado de Italia en función de las relaciones comerciales con este país a través de Barcelona y Valencia a lo largo de toda esta centuria. En este sentido sabemos que la emperatriz Isabel de Portugal para decorar sus habitaciones se surte principalmente del comercio veneciano⁷¹⁸. Además, en opinión de los autores antes mencionados, el nogal combinado con la pintura y el dorado se da más tarde en España.

Así mismo en fecha más tardía, en la almoneda de bienes del príncipe Don Carlos de 28 de diciembre de 1569⁷¹⁹ se cita una cama de nogal dorada y pintada de azul:

*Una cama de tela de oro amarilla y tela de plata blanca yencarnada aprensada una pierna de una color y otra de otra con sus goteras cielo/cortinas/Rodapiés y covetor y todo lo demas neçesario a la dha cama guarneçido con un franjon de oro y plata ancho... La madera desta cama ques de nogal y los pilares acanalados y pintados de oro y lapis lazul*⁷²⁰ y el erraxe della dorado y barandillas del espaldar de yerro dorado...

Esta cama podría corresponder al tipo que aparece reflejado en ciertos casos en la documentación de época como “camas sevillanas pintadas y doradas”, realizadas entre 1560-1620 en madera de nogal y también de pino pintadas y doradas que cita Aguiló⁷²¹. Esta autora menciona una serie de camas que responden a estas características que figuran en el inventario del duque de Medinaceli del año 1594⁷²²:

⁷¹¹ Ibídem nota anterior.

⁷¹² Sánchez Cantón, F. J., 1956-1959, p. 27.

⁷¹³ A excepción de un marco de ebano que aparece en el inventario de Felipe II. Sánchez Cantón, F. J., 1956-1959, p. 25.

⁷¹⁴ Aguiló M. P., 1993, p. 71.

⁷¹⁵ Junquera Mato, J. J. “Mobiliario”, *Las Artes Decorativas en España, II Summa Artis*, 1999, vol. XLV, p. 407.

⁷¹⁶ Aguiló, M. P., 1993, p. 142.

⁷¹⁷ AGS, Patronato Real, caja 30, doc. 1º.

⁷¹⁸ Aguiló, M. P. 1993, p. 31.

⁷¹⁹ AGS, CSR, 1ª época, leg. 1092.

⁷²⁰ Lapislázuli.

⁷²¹ Aguiló, M. P., 1993, p. 147.

⁷²² Aguiló, M. P., 1993, p. 148.

...cuatro pilares y peanas y azul estriadas con las medias cañas azules;... dorada y alcachofada de cuatro pilares trenzados de por medio;... dorada, coloreada y estriada y labrada de carmin y azul grabada en partes...

De esta última, al aparecer el término grabada, deducimos que probablemente presentaba decoración estofada.

Por otro lado, las fuentes de archivo aportan también información sobre la combinación del dorado con la pintura de tipo figurativo, técnica que se aplica en Cataluña de forma recurrente desde la Edad Media, como se vió en su momento. Así en un concierto del año 1518⁷²³, el pintor de Barcelona Mateo Dimier se obliga a:

... pintar hun mix cofre e hum ligador, be e degudament con se pertany, ha us y costum de bon pintor de la ciutat de Barcelona, so es, tot deurat en los calaxos, e losoll, en los enfronts del sobiran caláis, tot deurat e de fora aiximateix tot de or fi de ducat, e pintat de atzur... e dit Mateu, pintor, ha de fer en lo cobertor de dit mix cofre huna Salutacio que feu l'angel Gabriel a la Sacratísima Mare de Deu e les diademas e fresedures de hor.

De este documento extraemos que se trata de un “medio cofre”⁷²⁴ pintado de azul y dorado con oro fino por su parte externa y con decoración pictórica de carácter religioso en la tapa.

Los documentos muestran también que el dorado podía aparecer en muebles pintados que llevaban escudos de armas⁷²⁵, como se menciona en diferentes inventarios catalanes entre ellos el que se realiza a la muerte de Pere Galceran de Cartellá, señor de Folgons y de Granollers de Rocacorba tomado por su viuda Artésia, hija de Pere Darnius, realizado en 1523⁷²⁶: *Altre caxa daurada ab les armes de Darnius y de Pau del noviatge de dita senyora... altre caxa daurada ab dites armes, del noviatge de dite senyora*. Así mismo, en el inventario post mortem de Climent Jordá del año 1556⁷²⁷ se recogen medios cofres con cajones pintados, dorados y con las armas de la familia. Aguiló cita al respecto el inventario de doña Estefanía de Carros y de Mur y de Arborea del año 1530⁷²⁸, donde aparece una cama encajada⁷²⁹ dorada con cuatro pilares con escudos de los Carros y los Mur.

Por otro lado, el dorado en los muebles podía combinarse también con la pintura para la realización de superficies estofadas, como figura en la tasación de una cuna cama del año 1567⁷³⁰: *...doro Juan Gutierrez, pintor, una cuna con su cama para la infanta doña catalina que fue dorada y estofada de encarnado...* En el mismo documento se

⁷²³ Recogido por Madurell Marimón, J. M., “Pedro Nunyes y Enrique Fernádes, Pintores de Retablos”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. II, 1944, p. 44.

⁷²⁴ Se denominaban así los más decorativos y ricos, Piera, M. y Mestres, A., *El Mueble en Cataluña*, 1999, p. 76. Según Aguiló el término deriva del tamaño de este mueble cuyas dimensiones más habituales oscilaban entre 1,17 y 1,30 de longitud por 0,55 de profundidad, aunque podían ser más grandes, Aguiló M. P., “Muebles catalanes del primer tercio del siglo XVI”, *Archivo Español de Arte*, vol. 47, nº 187, 1974, p. 254.

⁷²⁵ Técnica que, como se ha visto en el capítulo anterior, se da en Cataluña en la Edad Media.

⁷²⁶ Recogido por Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 271.

⁷²⁷ Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 76.

⁷²⁸ Recogido por Aguiló, M. P., 1974, p. 258.

⁷²⁹ Se trata del tipo de cama más antiguo que aparece en las representaciones pictóricas desde el siglo XV. Iba construida sobre tarimas con escalones que a veces ocultaban cajones y rodeados de paneles de madera con pilares altos que sostenían el cielo según la definición de Aguiló M. P., 1993, p. 146.

⁷³⁰ AGS, CSR, leg. 39, fol. 12.

comprueba que dicho artífice aplica también esta ornamentación en un arca⁷³¹: *Digo yo Gaspar Becerra q vi un arca de dorado y estofado q Juan Gutierrez hizo para el monisterio de nuestra señora de la merced y digo q vale de dorar y destofar veinte y quatro ducados y porque es verdad i esta firmada a [?] de Julio de 1567...*

De estas referencias documentales es poca la información que extraemos sobre la técnica del estofado en los muebles. Así, resulta inviable establecer si se trataba de estofados esgrafiados o a punta de pincel, así como los motivos decorativos que presentaban. No obstante, por la fecha en que se ejecutan dichas obras pensamos que pertenecerían al repertorio clásico a base de motivos geométricos o vegetales, como sucedía en otras obras artísticas del momento.

3.3.3. PLATEADO

En la documentación de archivo hemos encontrado referencias a la ejecución de muebles con este recubrimiento metálico. Este es el caso de unos bancos que se platean para acompañar a una mesa de plata⁷³² que podemos deducir era de metal macizo por la descripción que figura en este documento:

En quinze dias del mes de octubre de 1567 años yo Juan del Castillo aposentador de Palacio y guarda de las damas de su majestad iguale unos bancos que Juan Gutierrez dorador plateo p^a una mesa de plata que se izo p^a su Mgd y fueron ygualdados y concertados por pllata y hechura...

Dado lo sucinto de esta descripción no podemos extraer dato alguno sobre la técnica utilizada aparte de la aplicación del pan de plata en dichos bancos. No obstante podemos plantear que, al formar parte de un conjunto, quizá la superficie plateada fuera bruñida con el objetivo de que asemejara la plata maciza de la mesa. Así mismo en el año 1568 dicho artífice platea una silla alta de niño⁷³³:... *Juan Gutierrez... hiço para la ynfanta doña catalina un castillico plateado....*

Es poca la información que obtenemos de estos documentos sobre la técnica y materiales empleados para la ejecución de los revestimientos plateados a excepción del uso del pan de plata. Desconocemos por tanto el color del bol utilizado, aunque pensamos que sería de color rojo al ser este, como hemos visto, el empleado con exclusividad en esta centuria en España. Tampoco podemos establecer si en las superficies plateadas existía un juego brillo-mate o si la plata iba barnizada o corlada.

Por otra parte, la documentación de archivo indica que el plateado podía también combinarse con el estofado, como se cita en la siguiente⁷³⁴:

*Cuenta de lo q Juan Gutierrez pintor V^o de la Villa de Madrid hizo para el servicio de la reyna nra sr^a en el año de 1560 para el parto.
11 de junio de este año de 1566 plateo y estofo Juan Gutierrez pintor una cama de viento⁷³⁵ y otra de campo para la infanta con todos los aparejos q llevaba la dha cama y cuna que fue*

⁷³¹ Ibídem nota anterior.

⁷³² Ibídem nota anterior.

⁷³³ Ibídem nota anterior.

⁷³⁴ Ibídem nota anterior.

⁷³⁵ Las camas de viento eran catres de lienzo con patas de tijera según Aguiló M. P., *El mueble clásico español*, 1987, p. 166.

igualado y concertado el platear y estofar la dha cama y cuna contando la plata y manos y toda la coste del estofado en 70 ducados y ansi fue tasado por Juan Becerra y Gaspar de Hoyos pintores...

Como vemos no se menciona el sistema con el que se ejecuta el estofado, ni tampoco el colorido y los motivos decorativos del mismo.

Además, en las fuentes documentales se constata que en los muebles el plateado podía combinarse también con el dorado, dato que aparece reflejado en el ajuar de Isabel de Aragón del año 1515⁷³⁶: *arca de talla con muchos caxoncicos de dentro dorada y plateada de dentro y de fuera ...* Así mismo, en una cuenta del tesorero de la reina Isabel de Valois del año 1562⁷³⁷ figura: *Al dho Juan Gutierrez dorador por aver dorado y plateado una grada que se hizo para cercar una cama como parece por villete firmado del sr Juan de Garica...*

De esta descripción resulta inviable establecer la forma en que se disponían el oro y la plata en la obra, si las diferentes superficies metálicas eran mate o bruñidas o si se daba una combinación de ambas.

Para finalizar, cabe señalar que en la documentación de archivo consultada no hemos encontrado menciones a muebles decorados con plata corlada.

Como hemos podido constatar, a la luz de estos documentos resulta inviable determinar numerosos aspectos de los revestimientos decorativos a base de oro o plata de los muebles en cada caso concreto. Es decir, si éstos se ejecutaron al agua o con mordiente graso, el color de bol empleado y si el oro iba ornamentado con cincelados. En el caso del plateado, si la plata se dejaba al natural o estaba corlada. Por lo que respecta al estofado, la decoración que presentaba, si se trataba de estofado esgrafiado o a punta de pincel y la técnica pictórica utilizada. Únicamente en ciertos casos podemos conocer el color de dicha ornamentación. Lo mismo sucede en muchos casos con relación a los muebles en que el oro se combinaba con la pintura monocroma o con policromía.

4. ESTUDIO DIRECTO DEL MOBILIARIO

La contemplación de los ejemplares que sobreviven y las noticias que aparecen en la bibliografía específica, española y extranjera, permiten ampliar la información sobre las técnicas y procedimientos empleados en el dorado de los muebles en el siglo XVI y que reflejamos a continuación.

4.1. DORADO MASIVO

En lo que respecta a los revestimientos dorados que cubren por completo la superficie de los muebles, en España los encontramos en especial en objetos de tamaño reducido, como cajas y arquetas. Ello a pesar de las menciones que aparecen en los documentos de época a muebles de mayor tamaño como camas, sillas o soportes de mesas. Este

⁷³⁶ Recogido por Castellanos, C. "El mueble en el Renacimiento", *Mueble Español Estrado y Dormitorio*, 1991, p. 66.

⁷³⁷ AGS, CSR, leg. 37, fol. 3.

hecho podría deberse a que fueron eliminados, en muchos de dichos ejemplares, los revestimientos originales en épocas sucesivas por deterioro o cambio de gusto estético. Además, es probable que algunos de estos muebles presenten en la actualidad un tipo de decoración aplicada en intervenciones posteriores. Sin embargo, los marcos para pinturas que se conservan son el mayor exponente del empleo del dorado masivo en este siglo. Una técnica que aparece tanto en los fondos lisos de las entrecalles como recubriendo los elementos de talla de madera o de pastilla y la molduración. En estas obras, el dorado se encuentra siempre realizado con oro fino sobre aparejo de yeso y bol, que presenta diferentes tonos dentro de la gama del rojo. Así mismo, la observación visual permite apreciar también la presencia de trabajos de buril o cincel a modo de sencillos punteados sobre los campos de oro de las entrecalles así como en los fondos de la talla.

En Inglaterra se hizo uso también del dorado en esta centuria. Así, Edwards⁷³⁸ nos informa que desde inicios del reinado de Enrique VIII existen referencias en las fuentes documentales a camas y otros tipos de muebles totalmente dorados, ejemplares que según dicho autor no sobreviven en la actualidad o han sido transformados posteriormente.

En el caso de Francia son pocos los muebles recubiertos por completo de dorados que se conservan, aunque en opinión de Feduchi⁷³⁹ en ese país se abusó de esta técnica. Este dato coincide con la referencia que aparece en la obra anónima *L'Isle des Hermaphrodites* donde se dice con relación al mobiliario: *Quant aux meubles de bois nous voulons qu'ils soient tout dorés, argentéz et marquetéz*⁷⁴⁰. Además, cabe citar aquí la Pragmática contra el lujo que dicta Enrique III el 7 de septiembre de 1577 prohibiendo: *...à toutes personnes de dorer ou argenter su de bois, de plâtre, du cuir, du plomb, du cuivre, du fer ou d'acier, si ce n'est pour les princes...*⁷⁴¹. En los inventarios de la centuria figuran también muebles dorados como vemos, por ejemplo, en el efectuado a la muerte de Catalina de Medici en 1589: *Une table marquetée façon d'Allemagne posée sur ung chassis doré... une autre table marquetée posée sur ung pied doré*⁷⁴²... *neuf chassis à mettre tableaux dorez...*⁷⁴³. También en el inventario postmortem de Gabrielle D'Estrées, duquesa de Beaufort et d'Estampes, del año 1599 se recogen: *...neuf chaises de bois de noyer doré*⁷⁴⁴... *un bois de lit a pavillon tout doré a grand feuillages*⁷⁴⁵.

En lo que se refiere a Italia los ejemplares que sobreviven testimonian lo frecuente de esta técnica, hasta el punto de que autores como Barbolini⁷⁴⁶ afirman que el oro fue el color del Renacimiento. De este tipo de producción destaca el caso de las camas con columnas talladas en madera, pudiendo citar al respecto el inventario post mortem de Andrea Doria del año 1578⁷⁴⁷ donde figura un *letto intagliato dorato e fornito di quattro colonne alla spagnola, con suoi po di li incavati e lavorati, ricamente guarnito*

⁷³⁸ Edwards, R. *The Shorter Dictionary of English Furniture*, 1987, p. 321.

⁷³⁹ Feduchi, L., *Historia del mueble*, 1986, p. 66.

⁷⁴⁰ Harvard, H., 1894, vol. I p. 146.

⁷⁴¹ Harvard, H., 1894, vol. I, p. 147.

⁷⁴² Bonnaffé, E., *Inventaire des Meubles de Catherine de Médicis en 1589*, 1874, p. 76.

⁷⁴³ Bonnaffé, E., 1874, p. 129.

⁷⁴⁴ Deville, J., 1878-1880, p. 294.

⁷⁴⁵ Deville, J., 1878-1880, p. 323.

⁷⁴⁶ Barbolini Ferrari, E., 2000, p. 20.

⁷⁴⁷ Recogido por González Palacios A., *Il mobile in Liguria*, 1996a, p. 41.

di frange d'oro d'argento e di seta... En la actualidad existen varias camas de este tipo, entre ellas la que se conserva en el Palacio Ricci de Montepulciano o la de la colección Pussi de Florencia. Pero también se realizaron otros objetos totalmente dorados: arcas, arquetas, candelabros y objetos litúrgicos como relicarios, etc. No obstante, es en los marcos de pinturas donde encontramos en mayor medida la presencia del dorado masivo⁷⁴⁸. En estas obras el oro reviste toda la superficie que presenta, con mucha frecuencia, trabajos de buril o punzón, denominados *bulinatura* o *punzonatura*, en los fondos de talla y en las entrecalles planas, pero nunca sobre las zonas en relieve. Esta decoración, podía consistir en simples punteados o graneados que rellenan por completo los fondos de oro de la talla de madera o de pastilla. Pero también se aprecian composiciones más complejas de tipo vegetal como arabescos, flores entrelazadas por tallos o inscritas en cadenas, etc. En otras ocasiones encontramos dibujos donde se alternan cuadrados de punteados con otros de oro liso. Por último, cabe mencionar que los fondos pueden aparecer grabados con flores, estrellas, puntos o círculos aplicados con troqueles cuyas cabezas presentaban estos motivos. La técnica empleada en estos casos es el dorado al agua con bol, de tono anaranjado, rojo o marrón rojizo.

Por otro lado, el dorado podía revestir muebles realizados con pastilla. En España se aprecia esta técnica, principalmente en marcos de tipo *cassetta*⁷⁴⁹, a base de motivos vegetales y geométricos y también en pequeñas arquetas y cofres. En este sentido podemos mencionar una arqueta del Museo Nacional de Artes Decorativas de hacia 1500⁷⁵⁰. Sin embargo no hemos localizado muebles de grandes dimensiones a base de dicha técnica, por lo que ignoramos si se llegaron a ejecutar. A este respecto Castellanos⁷⁵¹ afirma que en este siglo, por influencia italiana, es frecuente encontrar muebles de pequeño tamaño decorados con estuco relevado dorado y policromado.

En Italia siguen produciéndose durante todo el siglo XVI ciertos muebles como arcones, camas o grandes candelabros con decoración de pastilla dorada, a veces combinada con estofado o con pinturas que suelen situarse en los fondos de dicha ornamentación en relieve. Aunque también existen ejemplares con representaciones pictóricas policromadas en el interior de las tapas de las arquetas⁷⁵² o en sus frentes. Así mismo encontramos a lo largo de toda la centuria marcos ornamentados con pastilla dorada. Algunos pertenecientes a la colección del Victoria and Albert Museum han sido estudiados científicamente para conocer, entre otros aspectos, la naturaleza de esta técnica. Se trata de tres marcos de entre 1500 y 1550, dos de ellos venecianos⁷⁵³ y otro toscano⁷⁵⁴.

Los resultados de dicho estudio determinaron que en los tres casos la pastilla se componía fundamentalmente de sulfato cálcico y cola animal, cuya proporción variaba según los casos. También se identificaron trazas mínimas de huevo en los marcos

⁷⁴⁸ Para el estudio de este asunto ha supuesto una ayuda fundamental el texto titulado *Repertorio della Cornice Europea* publicado en el año 2003 por Roberto Lodi y Amedeo Montinari.

⁷⁴⁹ Tipo de marco que se origina en Italia en el siglo XV y que se introduce en España en el siglo XVI, desarrollándose durante dicha centuria y la siguiente. Tiene forma de caja o ventana en cuyo perfil destacan tres partes claramente definidas: la calle, el filo y el canto. Timón Tiemblo M^a P., 2002, p. 121.

⁷⁵⁰ Inv. CE00511.

⁷⁵¹ Castellanos, C., 1991, p. 66.

⁷⁵² Un arca de este tipo, realizada en Venecia a mediados del siglo XVI, aparece publicada en Barbolini Ferrari, E., 2004, p. 76.

⁷⁵³ Inv, n° 1079-1884 e inv. n° 11-1890.

⁷⁵⁴ Inv. n° 10-1890.

venecianos, sustancia que podría haberse mezclado con la cola. Además, se comprobó que dos marcos estaban dorados al agua con bol rojo⁷⁵⁵ y otro con bol rojo anaranjado⁷⁵⁶, dispuestos en ambos casos sobre aparejo blanco⁷⁵⁷. Sin embargo, en uno de los marcos⁷⁵⁸ se apreciaron restos de un mordiente graso sobre la decoración de pastilla, mientras que la molduración de madera del exterior y del filo estaba dorada al agua con bol naranja rojizo sobre un grueso aparejo de yeso blanco⁷⁵⁹.

Ahora bien, es en los objetos de pequeño tamaño donde se presenta con mayor frecuencia esta técnica. Un ejemplo particularmente interesante lo conforman las cajas perfumadas realizadas en Venecia y Ferrara⁷⁶⁰ desde 1450-1470 hasta c.1570. La decoración en relieve, a base de motivos religiosos o mitológicos enmarcados por cenefas vegetales, se realizaba a molde con una pasta, que se confeccionaba con blanco de plomo, huevo y almizcle⁷⁶¹ denominada, precisamente por la utilización de esta última sustancia⁷⁶², *pasta di moscho*. También existen referencias a la elaboración de esta pasta con yeso, polvo de mármol y cola⁷⁶³. Además, cabe mencionar que ciertos análisis efectuados en el yeso establecieron la presencia en el mismo de blanco de plomo, pigmento ocre y negro de humo⁷⁶⁴. Con estos materiales se obtenía un tono semejante al del marfil.

La decoración en relieve se encolaba en el exterior de las cajas sobre un fondo previamente dorado al agua y bruñido que siempre aparece grabado con punteados o graneados y que, con frecuencia, cubren por completo dicha superficie. Pero también son abundantes los casos en que los punteados o graneados forman motivos geométricos o vegetales. El dorado se asienta por lo general sobre bol de tipo rojo anaranjado. En España se conservan algunos ejemplares de este tipo en colecciones de museos, como la del Museo Episcopal de Vic⁷⁶⁵, la del Museu del Disseny de Barcelona⁷⁶⁶ y en la del Museo Nacional de Artes Decorativas⁷⁶⁷.

En Francia parece que se produjeron distintos objetos con esta ornamentación por influencia italiana, existiendo referencias a ello en las fuentes documentales de la centuria. Así por ejemplo, en el inventario de Margarita de Austria del año 1524 se citan:

*...sept coffres, que grans, que petiz, faiz de pâte cuyte á la mode d'Italie, bien ouvrez et dorez...
Un Beau coffret á la mode d'Italie, fait de pâte cuyte doré, bien ouvré, á VI blasons aux armes
de Bourgogne... Deux myroirs de pâte cuyte, bien ouvrez et dorez...*⁷⁶⁸.

⁷⁵⁵ Inv. n° 1079-1884.

⁷⁵⁶ Inv. n° 10-1890.

⁷⁵⁷ Powell, C. y Allen, Z., 2010, pp. 101, 153, 154 y 175

⁷⁵⁸ Inv. n° 11-890.

⁷⁵⁹ Powell, C. y Allen, Z., 2010, pp. 153, 154.

⁷⁶⁰ En Ferrara la decoración de estos objetos se ejecutaba por miniaturistas entre ellos el conocido pintor de esa ciudad Cosimo Tura.

⁷⁶¹ VV. AA., *Art and Love in Renaissance Italy*, catálogo de la exposición, 2008, p. 108.

⁷⁶² *Moscho* en italiano. Este ingrediente se empleaba con el fin de perfumar la mezcla.

⁷⁶³ Callejá Galera, L., "Les arquetes italianes del segle XVI amb pastiglia del Museu de les Arts Decoratives de Barcelona", *El Moble del segle XVI: moble per a l'edat Moderna*, 2011.

⁷⁶⁴ Callejá Galera, L., 2011, pp. 107, 108.

⁷⁶⁵ Inv. n° 4.609, 4.412 y 4.619

⁷⁶⁶ Inv. n° 29.368, 37.938, 37.970, 37.972.

⁷⁶⁷ Inv. CE01407.

⁷⁶⁸ Harvard, H., 1894, vol. IV, p. 151.

4.2. DORADO Y PINTURA

El dorado podía combinarse también con la pintura, como aparece mencionado en la bibliografía y se aprecia así mismo en los ejemplares que sobreviven en la actualidad. Este es el caso de ciertas cajas y arquetas de pequeño tamaño en las que el dorado se aplica en la talla y en la molduración, sobre aparejo de yeso y bol de tono rojo. Por su parte, la pintura monocroma o la policromía se suelen reservar para los fondos. Pero, una vez más, es en los marcos de pinturas donde encontramos con mayor frecuencia esta ornamentación. En ellos se alternan los dorados de la molduración y la talla con la pintura, normalmente en tonos azules, verdes, negros o grises oscuros, de las entrecalles. Aunque también se citan en la bibliografía y en la documentación de archivo las policromías a base de jaspeados, no hemos encontrado ejemplares que conserven en la actualidad esta decoración. Según Timón Tiemblo⁷⁶⁹ este hecho se debe a la vulnerabilidad de la misma. En cuanto a la técnica pictórica empleada, dicha autora⁷⁷⁰ afirma que las policromías de estas obras se realizaban al temple

En otros países europeos se da también la combinación del dorado con la pintura. Así en Inglaterra, en los inventarios de Enrique VIII, entre las sillas que pertenecían al palacio de Hampton Court figuran dos en las que se conjuga el oro con pintura que imita la madera de nogal⁷⁷¹: *One cheir of wood turned and painted walnut-tree colour and parcell guilte... One chair of walnuttree colour painted with a trayle of white parcell guilte...* Según Edwards⁷⁷² este tipo de sillas, que se realizaron sólo para las dependencias reales y algunas casas nobles, no se conservan en la actualidad.

Así mismo, entre los muebles que poseía Enrique VIII existía una cama pintada de rojo y dorada⁷⁷³: *...of wainscotte canopie facion painted redd and parcell guilte...* También a partir de la documentación de archivo se sabe que en el palacio de Nonsuch había un par de taburetes pintados y dorados⁷⁷⁴: *...ye fete painted and gilte couvered with nedelworke grene red and white in knotted wise, frynged in redd silke and gould...* Además se tiene constancia de la realización en Inglaterra de marcos de pinturas en los que se combinaban ambas técnicas⁷⁷⁵.

En cuanto a Italia existen en la actualidad muebles de la centuria que nos ocupa con contrastes de pintura y dorado. Como ejemplo de ello podemos mencionar la cama que se exhibe en el Castillo de San Ángel de Roma⁷⁷⁶. Así mismo sobreviven numerosos objetos de dimensiones más reducidas como cajas y arquetas, con dicho recurso decorativo, y lo mismo sucede en el caso de los marcos. En estos últimos los fondos lisos de las entrecalles van pintados, preferentemente en tonos negros⁷⁷⁷, grises o

⁷⁶⁹ Timón Tiemblo, M. P., 2002, p. 210.

⁷⁷⁰ Timón Tiemblo, M. P., 2002, p. 68.

⁷⁷¹ Edwards, R., 1987, p. 116.

⁷⁷² Edwards, R., 1987, p. 118.

⁷⁷³ Edwards, R., 1987, p. 405.

⁷⁷⁴ Edwards, R., 1987, p. 500.

⁷⁷⁵ Edwards, R., 1987, p. 408.

⁷⁷⁶ Publicada por Feduchi, L., 1986, p. 47.

⁷⁷⁷ En una serie de marcos del Victoria and Albert Museum se determinó la presencia tanto de negro de huesos como de negro carbón en los tonos negros analizados científicamente. Powell, C. y Allen, Z., 2010, pp. 203, 206 y 236.

azules⁷⁷⁸ y la talla o molduración se dora. Las referencias bibliográficas indican en muchos casos que la técnica pictórica empleada es el temple, al igual que sucedía en el siglo anterior. En cuanto al dorado suele aplicarse al agua sobre bol rojo, rojo anaranjado o rojo marronáceo. Sin embargo, ocasionalmente, se ha constatado la presencia de dorado al aceite combinado con el dorado al agua. Un ejemplo de ello lo tenemos en un marco manierista toscano de tipo arquitectónico de entre 1550-1575 pintado de negro, quizá en imitación del ébano. En este marco el dorado al aceite se dispone directamente sobre ciertas zonas pintadas⁷⁷⁹ mientras que otras están doradas al agua sobre un asiento de bol naranja⁷⁸⁰.

4.2.1. ESTOFADO

Ciertos muebles de este siglo testimonian el empleo en la Península Ibérica del estofado, técnica casi siempre presente en las arcas catalanas, que se aplica en las cenefas dispuestas horizontalmente y/o en forma romboidal encuadrando los escudos que suelen aparecer en el centro de los paneles exteriores, tanto en aquellos del frente como en los laterales del mueble. Así mismo, orlas de estofados se sitúan en los bordes superiores del interior de la caja y en ciertos casos enmarcando el fondo dorado de los compartimentos situados en el lado derecho del mueble, a los que se accede sólo levantando la tapa. Pero también esta técnica se aprecia, en ocasiones, en el montante central que divide los paneles pintados del interior de la tapa, así como en las bases molduradas de estos muebles. Además, a veces el estofado ocupa todo el fondo de los paneles externos, tanto los del frente como los laterales, con un escudo en el centro.

Este sería el caso de un arca que se expone en el Museu del Disseny de Barcelona⁷⁸¹ en el que el estofado presenta una decoración de tipo vegetal en rojo y oro que corresponde a la que se aplica en los azulejos catalanes, a imitación de los valencianos, en uso hacia 1530⁷⁸². Otras veces el estofado se sitúa en el fondo de los paneles decorados con molduras de talla de madera dorada en forma de rombo, como se observa en el ejemplar del Museo Nacional de Arte de Cataluña fechado entre 1530-35 en el que se representa la Anunciación en el interior de la tapa superior⁷⁸³. Los motivos empleados en los estofados pertenecen al repertorio renacentista de la época como palmetas, jarrones, hojas, rosetas, candelabros, eses, etc.

La observación directa de estos ejemplares nos permite afirmar que la técnica de ejecución de estos estofados es el esgrafiado. Este dato se deduce por el ligero borde que se advierte entre el dorado y la pintura, ya que el dorado está a nivel más bajo debido a la aplicación sobre el mismo de la pintura, que después se rasca para descubrirlo. Además, la erosión de la pintura permite apreciar en muchos casos el oro

⁷⁷⁸ En los estudios científicos realizados en la pintura azul de varios marcos de la colección del Victoria and Albert Museum se identificó en todos los casos azurita. Powell, C. y Allen, Z., 2010, pp. 45, 93, 95, 11 y 137. Se ha considerado que este pigmento azul fue probablemente el más utilizado en la escultura policromada italiana. Ravanel, N. C., "Painted Italian Picture Frames in the Samuel H. Kress Foundation Collection at the National Gallery of Art", *Painted Wood: History and Conservation*, 1994, p. 102.

⁷⁷⁹ La pintura negra está confeccionada con pigmento negro de huesos. De esta pintura se aplicaron dos capas sobre aparejo de sulfato cálcico. Powell, C. y Allen, Z., 2010, p. 203.

⁷⁸⁰ *Ibidem* nota anterior.

⁷⁸¹ Inv. n° 40.103.

⁷⁸² Aguiló M. P., 1993, p. 194.

⁷⁸³ Inv. n° 100660.

del fondo. Pero en estos muebles también existen estofados a punta de pincel o decoraciones pintadas sobre el oro, como sucede casi siempre con los diferentes motivos de las decoraciones heráldicas del centro de los paneles externos de los arcones.

En cuanto a los colores de los estofados, en la actualidad presentan por lo general un tono azul oscuro, casi negro, en las cenefas que podría corresponder a los azules en uso en la época, entre ellos el lapislázuli, como aparece mencionado en un documento incluido en este capítulo⁷⁸⁴. También podría tratarse de azurita, pigmento que se producía en abundancia en España y que en otros países europeos se denominaba “azul español”. La tendencia de la azurita al oscurecimiento podría haber provocado en algunos casos el tono negruzco de estos estofados en la actualidad⁷⁸⁵. Por lo que respecta a los rojos que aparecen en estos objetos, podrían haberse obtenido con carmín o bermellón, pigmentos que, como hemos visto, se citan en algunos documentos⁷⁸⁶ para la realización de los revestimientos pictóricos de ciertos muebles.

Por lo que respecta a la técnica pictórica utilizada en los estofados, en las catalogaciones de los museos donde se conservan ejemplares así ornamentados en ocasiones se menciona el temple. Sin embargo, Castellanos⁷⁸⁷ al referirse al estofado de los muebles del siglo XVI, afirma que se ejecutaba con pintura al óleo. Por su parte Bruquetas⁷⁸⁸ señala que en esa centuria el temple de huevo se mantiene como técnica propia de las labores de estofado en la escultura policromada aunque, como ya hemos dicho, en la retabística en ocasiones se utiliza además del temple de cola o de huevo, el aceite como aglutinante de los colores. Podemos mencionar en este sentido ciertos documentos catalanes del siglo XVI en los que figura la técnica al óleo para la realización de los estofados. Así, en el contrato para la pintura del retablo de San Juan Evangelista y San Ot de la catedral de Urgel, del año 1536⁷⁸⁹ leemos:

...pintar e daurar lo dit retaule, ço és, que hage a daurar tota la obra de talla e de menuseria, y en los campés de la dita obra de talla o romana pintar de adzur, e si ops será de dauradura gratada y molt be obrada a la romana; e tota la pintura de les colors sie al oli...

Así mismo en otro contrato del año 1538⁷⁹⁰ para pintar un retablo destinado a una capilla de una torre particular de la ciudad de Barcelona figura:

...daurar de bon or fi de ducat, tota la obra de talla feta en dit retaule, es a saber, que daurara las pulseras y de sobra al or fara huns follages gratats sobre azur... Y dita pintura se obrigla dit mestre de be pintar de bones colos finas, y al oli y no res al temple....

⁷⁸⁴ AGS, CSR, 1ª época, leg. 1092. Ver p. 125.

⁷⁸⁵ Bruquetas habla de este asunto e incluye una cita de Pacheco al respecto: *... el azul con el tiempo oscurece y tira a negro... y veo por experiencia muchas ropas que fueron azules vueltas como manchas negras...* Bruquetas, R., 2002, 172. Por su parte Thompson sostiene que la presencia de barnices envejecidos que penetran en la capa de pintura impiden apreciar su tonalidad original. Además considera que muchos de los tonos negros presentes en la pintura medieval en origen fueron azules. Thompson, D.V., 1956, pp. 153, 154.

⁷⁸⁶ AGP, AG, leg. 5.

⁷⁸⁷ Castellanos, C., 1990, p. 66.

⁷⁸⁸ Bruquetas, R., 2004, p. 6.

⁷⁸⁹ Madurell Marimon, J. M., “El arte en la comarca alta de Urgel”, *Anales y Boletín de Los Museos de Arte de Barcelona*, 4, 1946, p. 372.

⁷⁹⁰ Madurell Marimon, J. M., “Pedro Nunyes y Enrique Fernandes Pintores de Retablos”, *Anales y Boletín de Los Museos de Arte de Barcelona*, vol. II, 1944, p. 55.

En consecuencia, al haberse podido emplear ambas técnicas pictóricas, resulta difícil establecer a través de la simple observación visual la presencia de una u otra en cada caso concreto, datos que únicamente podemos obtener mediante el estudio científico pertinente. Por último, conviene señalar que los muebles que muestran esta técnica plantean problemas para su estudio, debido a que en ciertos casos su deficiente estado de conservación ha motivado la casi total desaparición de la técnica pictórica original y en otros porque las restauraciones ocultan en gran medida el original.

En estas obras el oro se emplea también para cubrir las tallas de los cajones del lado derecho del frente del mueble, así como el interior de la puerta que sirve de acceso a los mismos y también el montante central que se sitúa en ocasiones en el frente de la caja, dividiendo los dos paneles. Todo ello tallado con tracerías góticas o en ejemplares más tardíos con talla renacentista. Así mismo el dorado cubre las zonas lisas del mueble, como el fondo del compartimento interior, situado a la derecha sobre los cajones al que se accede levantando la tapa. Así mismo, el oro reviste el enmarcamiento de la tapa que aloja la representación pictórica y otras zonas de la molduración.

Invariablemente los campos de oro se decoran a base de punteados y cincelados como sucede en los fondos de talla de toda la superficie del mueble, que en su mayor parte consisten en punteados más o menos marcados. Sin embargo, a veces forman motivos vegetales que se inscriben en el interior de las tallas, como es el caso del arca del Museo Nacional de Arte de Cataluña ya citada⁷⁹¹, donde existen hojas cuyos contornos se marcan con pequeños puntos. Además, en ocasiones, tanto en los fondos de los paneles como en la molduración se aprecia la presencia de rosetas, estrellas⁷⁹², círculos concéntricos⁷⁹³, etc., realizados con buriles o punzones troquelados con dichos motivos en la punta. También se observan en algunos ejemplares cenefas en forma de red de rombos con puntos en el centro⁷⁹⁴, como las que aparecen enmarcando las decoraciones de las arquetas catalanas de pastilla del siglo XV, a las que hemos aludido en su momento. En las arcas dicha ornamentación suele darse en la parte superior libre de talla del montante central que separa los paneles del frente. En ciertos casos el oro presenta cincelados más elaborados, formando composiciones vegetales que se disponen en el fondo del compartimento interior o en el de los paneles exteriores⁷⁹⁵. Esta decoración también puede ser de tipo geométrico, como es el caso del ajedrezado que observamos en un arca del Museu del Disseny de Barcelona compuesto por cuadrados que alternan en su interior rosetas y pequeños círculos⁷⁹⁶. Dichos ajedrezados pueden ser más sencillos, ya que en ellos solo se marcan con líneas de punteados los cuadrados que configuran el dibujo. En algunos casos los dibujos vegetales y geométricos se combinan en los paneles del exterior de la caja⁷⁹⁷. Por último cabe destacar aquí el excepcional trabajo del oro, a base de rosetas que cubren todo el campo de oro liso de la

⁷⁹¹ Inv. n° 100660.

⁷⁹² En el arca del Museo del Disseny de Barcelona, inv. n° 40.159, ciertas molduras presentan motivos de estrellas.

⁷⁹³ Estos motivos se observan en el fondo de los paneles de un arca del Museo del Disseny de Barcelona, inv. n° 40914.

⁷⁹⁴ Este es el caso del arca del Museo del Disseny de Barcelona, inv. n° 40103.

⁷⁹⁵ Como ejemplo se puede mencionar un arca que se exhibe en el Museo del Disseny de Barcelona, inv. n° 364151.

⁷⁹⁶ Esta decoración aparece en el interior del arca del Museo del Disseny de Barcelona, inv. n° 64158.

⁷⁹⁷ Este es el caso del arca del Museo del Disseny de Barcelona, inv. n° 64151, que presenta una combinación de motivos vegetales y geométricos en la superficie dorada del fondo de sus paneles externos.

tapa y del interior de la puerta, presente en el arcón que se exhibe en el Museo Episcopal de Vic⁷⁹⁸ atribuido a Pere Gascó, ya que los mismos motivos aparecen en los fondos de las pinturas por él realizadas, como es el caso del *Retablo de la Pasión*⁷⁹⁹ que se conserva en el mismo museo.

Para finalizar con este asunto, conviene señalar que al haberse redorado gran parte de estos muebles, resulta difícil en muchos casos establecer la originalidad de estas labores, precisamente por aplicarse sobre el oro. No obstante, en aquellos ejemplares que no se encuentran redorados, aunque presentan un estado de conservación muy deficiente, se aprecian trazos de punteados en las mismas zonas de características semejantes a las que hemos apuntado más arriba. Así mismo, el redorado de estas obras impide determinar la técnica y materiales empleados en origen en los recubrimientos dorados, así como la presencia de contrastes mate-brillo en las mismas. Tampoco se pueden apreciar estos contrastes en las obras cuyo estado de conservación es deficiente. A pesar de todas estas cuestiones, nos inclinamos a pensar que estos ejemplares fueron en su mayor parte dorados al agua ya que el estofado y el punteado se realizaban siempre sobre oro bruñido, técnicas que decoran gran parte de la superficie de estas obras.

Por otro lado, los estofados se aplicaron también en otros objetos como pequeñas cajas y arquetas, algunas de carácter litúrgico. Ejemplo de ello sería una arqueta sagrario catalana⁸⁰⁰ de madera de nogal, cuyo exterior está decorado con estofado a punta de pincel en grisalla⁸⁰¹, que representa querubines entre cortinajes y floreros enmarcados por motivos vegetales en blanco y verde. El interior de la tapa presenta, sobre fondo de oro bruñido ligeramente punteado, a la Verónica con la Santa Faz, también enmarcada por una cenefa vegetal. Todo ello realizado con estofados a punta de pincel que en la descripción de la obra del catálogo del Museo Episcopal de Vic se considera como pintura al temple⁸⁰². Así mismo, podemos mencionar otra arqueta de características semejantes de finales del siglo XVI⁸⁰³ con los símbolos de la Pasión sobre fondo de oro bruñido en el interior de la tapa. Por su parte, la superficie dorada se encuentra ornamentada con motivos vegetales cincelados.

Por último, cabe mencionar que también fue frecuente el uso de los estofados en los marcos de pinturas españoles⁸⁰⁴. Estos objetos muestran decoraciones de tipo clásico a base de arabescos, roleos, hojas de acanto, rosetas, grutescos o candelabros, que se disponen con frecuencia en el centro de las entrecalles y/o en las cuatro esquinas de las mismas. Los colores más recurrentes son los negros, azules o grises oscuros, que se aplican tanto mediante el esgrafiado, que es la técnica más frecuente, como a punta de pincel. Podemos citar aquí, con relación a la última de estas técnicas, algunos ejemplares en estilo manierista de finales la centuria que se decoran con roleos a punta de pincel sobre fondos negros o azules oscuros, alternándose con tallas doradas en las entrecalles.

⁷⁹⁸ Inv. n° 88.

⁷⁹⁹ Inv. n° 955.

⁸⁰⁰ Museo Episcopal de Vic, inv. n° 8037.

⁸⁰¹ Ornamentación pictórica a base de la combinación de diferentes tonalidades de gris.

⁸⁰² VV. AA., *Museo Episcopal de Vic. Guia de las colecciones*, 2007, p. 262.

⁸⁰³ Museo Nacional de Arte de Cataluña, inv. n° 121148.

⁸⁰⁴ Un amplio repertorio de este tipo de marcos aparece publicado en Timón Tiemblo, M. P., 2002, pp. 183-215.

La técnica del estofado se empleó también en otros países europeos, destacando entre ellos Italia, especialmente la región de Venecia, donde aparecen en arcones a base de pastilla o talla de madera. En estos muebles los estofados, realizados en gran medida con el método del esgrafiado, forman composiciones florales estilizadas en tonos rojos, azules o negros combinados con el oro. Ejemplo de ello es un arcón que se encuentra en el Museo de Arte Oriental y Occidental de Kiev⁸⁰⁵. Este tipo de ornamentación típicamente veneciana se observa así mismo en contadores o escritorios de carácter arquitectónico, cuyos frentes van decorados con columnas, molduras ebanizadas y placas de piedras duras⁸⁰⁶ o pintadas a imitación del mármol⁸⁰⁷. En estos casos los estofados se realizan mediante esgrafiados y también a punta de pincel. Sin embargo es en objetos de pequeño tamaño como espejos, cajas o candelabros donde se aplica en mayor medida el estofado a base de arabescos de tipo naturalista en tonos azules o rojos en unión con el oro, de clara influencia oriental. Se trata de una ornamentación típicamente veneciana que se da a partir del segundo tercio del siglo XVI.

En Venecia se utilizó además una técnica de estofado particular que ciertos autores denominan *graffito pittorico*⁸⁰⁸ y que consistía en extender pintura de oro o de plata sobre un fondo negro o ebanizado que se raspaba después para obtener una decoración dorada sobre fondo negro, a base de motivos vegetales de tipo naturalista. En Ferrara se hizo uso también de esta técnica por influencia veneciana. Podemos mencionar como ejemplo de ello un escritorio de hacia 1516, denominado “del alquimista Paracelso”⁸⁰⁹ donde, sobre un fondo negro, están representadas escenas tomadas de *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, enmarcadas por orlas de elementos vegetales entrelazados.

Sin embargo es en los marcos en donde encontramos con mayor frecuencia la técnica del estofado, buscando, en especial, contrastes azul-oro o negro-oro que se obtienen, entre otros, con el sistema del esgrafiado. La pintura en estos casos solía ser al temple de huevo, tal y como se ha constatado en algunos marcos del siglo XVI. Entre ellos uno, probablemente veneciano, de la National Gallery of Art de Washington, dorado y con estofado azul en las entrecalles⁸¹⁰. El análisis científico de la pintura estableció la presencia de yema de huevo y cola en la misma⁸¹¹. También en un marco con estofado del mismo tono, posiblemente toscano de hacia 1500⁸¹², se comprobó con métodos de análisis científico que la pintura estaba confeccionada al temple de huevo con azurita y probablemente negro carbón⁸¹³. No obstante, conviene apuntar que también se empleó la pintura al óleo para la obtención de este tipo de ornamentación, como se ha identificado en tres marcos considerados venecianos de la misma centuria con estofado azul⁸¹⁴. En todos ellos la pintura estaba elaborada con pigmento azul esmalte aglutinado en aceite secante, probablemente de linaza⁸¹⁵.

⁸⁰⁵ Publicado por Faenson, L., 1983, pp. 83-86.

⁸⁰⁶ Una obra semejante realizada entre 1570-1580 aparece en Barbolini Ferrari, E., 2004, p. 31.

⁸⁰⁷ Un ejemplar de este tipo se conserva en el Museo del Castillo Sforzesco de Milán.

⁸⁰⁸ Barbolini Ferrari, E., 2004, pp. 18, 19.

⁸⁰⁹ Mueble de colección particular que ha sido publicado por Barbolini Ferrari, M., 2004, pp. 18, 19

⁸¹⁰ Inv. n° 0393.

⁸¹¹ Ravel, N. C., 1994, p. 106.

⁸¹² Victoria and Albert Museum, inv. n° 6867-1860.

⁸¹³ Powell, C. y Allen, Z., 2010, p. 93.

⁸¹⁴ National Gallery of Art, inv. nn. 0321, 0392 y 0414.

⁸¹⁵ Ravel, N. C., 1994, pp. 105, 106.

Por otro lado, los estofados podían ejecutarse también a punta de pincel y además, en ocasiones, a base del *graffito pittorico* más arriba mencionado. En ambos sistemas se hace uso de pintura de oro sobre un fondo negro pintado por lo general al temple. La diferencia entre ambos estriba en que en el primer caso se pintan los motivos a pincel con la pintura de oro, mientras que en el segundo se recubre toda la superficie pintada del fondo con oro líquido y después se obtienen los motivos rascando sobre el oro.

4.3. DORADO Y MADERA VISTA

El dorado podía aparecer revistiendo parcialmente muebles realizados en maderas nobles como el nogal que, como ya hemos visto, figura en las fuentes documentales y también muestran ciertos ejemplares que se conservan en la actualidad. Como ejemplo podemos citar dos escritorios de nogal que se conservan en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, cuyos frentes con tallas renacentistas van totalmente doradas, al igual que la molduración⁸¹⁶. Así mismo podemos mencionar el caso de un arca castellana de hacia 1570 de influencia del manierismo italiano⁸¹⁷, realizada también en nogal con decoración de talla y chapas de olivo que presenta restos de dorado en diferentes zonas (Figs. D.9 y D.10). Esta obra se sometió a un estudio científico (Inf. D.1) cuyos resultados permitieron establecer que fue dorada con pan de oro fino, empleando un mordiente graso de tono pardo amarillento compuesto por tierras, carbón vegetal⁸¹⁸ y carbonato de calcio como carga de la mezcla, aglutinados en aceite de linaza. Este mordiente está aplicado directamente sobre la superficie de madera, ya que no se aprecian restos de aparejo de yeso. Estos resultados indican claramente que el revestimiento dorado era mate. Sin embargo no se ha podido determinar si la superficie dorada en origen presentaba algún acabado, ya que el que se ha identificado es de factura moderna dado que se compone de una resina sintética de tipo alquid coloreada con pigmentos de tono rojizo. Además, sobre éste se extiende un recubrimiento a base de cera virgen de reciente aplicación.

En Italia se produjeron durante todo el siglo XVI muebles en madera de nogal en los que la talla en alto y bajo relieve, y también en ocasiones la molduración, se revisten de oro. En la actualidad se conservan camas, sillas, ménsulas y candelabros así realizados. Sin embargo es en los arcones que se construyen durante toda la centuria⁸¹⁹, empleando el repertorio decorativo clásico o manierista, donde esta técnica alcanza su máximo esplendor. En ellos el oro podía situarse tanto en los fondos de los paneles libres de talla como sobre los motivos en relieve para resaltarlos. La observación de estas obras en muchos casos nos induce a pensar que fueron dorados con mordiente graso, dado que el oro se dispone directamente sobre la superficie de madera, sin que medie aparejo de yeso y en ocasiones se extiende sobre un fino estrato de bol. No obstante, hay que tener en cuenta que son numerosos los muebles de este tipo que fueron transformados y redorados en épocas posteriores. Un ejemplo de ello lo tenemos en par de arcones en forma de sarcófago tallado en nogal de entre 1561-1569⁸²⁰ (Fig. D.11), que se

⁸¹⁶ Estos ejemplares han sido redorados en épocas posteriores a su ejecución, por lo que resulta difícil establecer si eran así en origen, cuestión que nos apunta Juan José Junquera.

⁸¹⁷ Parece ser que este mueble perteneció a la princesa de Éboli, Junquera, J. J., 1999, p. 411.

⁸¹⁸ Materiales empleados en baja proporción.

⁸¹⁹ Estos muebles se produjeron en diferentes zonas de Italia aunque se considera que tuvieron su origen en Florencia.

⁸²⁰ Victoria and Albert Museum, inv. nn. 7708: 1, 2-1861 y 7709-1861.

restauraron y alteraron probablemente en la primera mitad del siglo XIX, aplicando elementos nuevos en estilo. El exámen visual y microscópico de la superficie de ambos permitió constatar la presencia en superficie de dorado al aceite que se consideró no original. No obstante, en zonas puntuales se observaron restos de un dorado al aceite más antiguo, pero que al ser mínimos no fue posible extraer mas información de ellos⁸²¹.

La combinación del oro con la madera de nogal, y a veces también con otras ebanizadas, la encontramos en ocasiones en los marcos realizados en diferentes centros italianos, como Florencia o Venecia. En ellos la molduración y los motivos tallados, que siguen el repertorio decorativo en uso en cada periodo, se potencian con la aplicación del oro. En estos objetos el dorado puede extenderse con mordiente graso, en ocasiones sobre bol de tono rojo y sin que medie preparación de yeso. Pero también en dichos marcos podía combinarse el dorado al agua con toques de oro aplicados con mordiente graso. Este es el caso de un marco de nogal tallado realizado en Venecia entre 1550-1600⁸²², donde el dorado al agua se asienta sobre bol rojo anaranjado bajo el que existe un fino aparejo de yeso. Por su parte en las zonas doradas con mordiente graso éste, aparentemente, no iba coloreado⁸²³.

Ciertos ejemplares que sobreviven en la actualidad muestran que esta técnica también se utilizó en otros países europeos como Francia. En este sentido podemos mencionar ciertos muebles construidos a partir de la segunda mitad del siglo XVI y atribuidos al artífice borgoñón Hugues Sambin (c.1520-1601) con profusión de talla de tipo escultórico y en bajo relieve con un repertorio ornamental de inspiración italiana⁸²⁴. Asimismo se pueden citar varios muebles franceses de hacia 1580, una mesa, un cabinet y dos aparadores, que se encuentran expuestos en Inglaterra en Harddwick Hall⁸²⁵. Estos muebles, cuyo estilo recuerda a los diseños de Androuet Du Cerceau (1510-1584), están realizados en madera de nogal y muestran restos de dorado en diferentes zonas de la superficie.

Por último, cabe señalar que en los muebles de nogal podía utilizarse el polvo de oro para realizar la ornamentación dorada, como es el caso de un armario de finales de la centuria procedente del castillo de Thoisy-la Berchère (Borgoña), que se conserva en el Musée National de la Renaissance de Ecouen⁸²⁶. Lo mismo puede decirse de un cabinet que existe en le Musée du Temps de Besançon⁸²⁷ y que ha sido identificado con el que figura en el inventario post mortem de Ferdinand Gauthiot, señor d'Ancier del año 1596⁸²⁸.

Ung cabinet de bois de nouhier, ayant retraicte le corps dessus plus que celluy d'embas, estante racheté pour render parade à la dicte beisogne par deux satyres estnt remplis de bouillon de feuille pour leur ornament, et de quatre termes suyvant, sçavoir deux au corps d'embas et deux en hault, ayant ung panneau d'architecture où il y a une figure au milieu, verny, haulsé d'or.

⁸²¹ Geissler, T., "Discoveries on a pair of cassoni", *Conservation Journal Online*, nº 55, 2007, p. 10.

⁸²² Victoria and Albert Museum, inv. nº 682-1883.

⁸²³ Powell, C. y Allen, Z., 2010, p. 211.

⁸²⁴ Un mueble de estas características se conserva en el Museo del Louvre.

⁸²⁵ Bostwick, D., "The French Walnut Furniture at Hardwick Hall", *Furniture History*, vol. XXXI, 1995, p. 1.

⁸²⁶ Hinton, J. y Heginbotham, A., "Rediscovernig a sixteenth-century Burgundian cabinet at the J. Paul Getty Museum", *Burlington Magazine*, vol. CXLVIII, 2006, p. 395.

⁸²⁷ Ibídem nota anterior.

⁸²⁸ Thirion, J., *Le Mobilier du Moyen Age et de la Renaissance*, 1998, p. 258.

Ciertos autores han atribuido este mueble a Sambin en función de cuestiones estilísticas y circunstanciales⁸²⁹. La decoración pictórica y el dorado son obra del pintor de Dijon Evrard Bredin, quien plasmó allí su firma y la fecha de 1581⁸³⁰.

4.4. PLATEADO

No hemos encontrado muebles con este tipo de revestimiento aunque las fuentes documentales, como hemos visto, testimonian su realización en esta centuria. Es posible que, debido a la naturaleza de la plata que se deteriora fácilmente, muchos ejemplares originalmente plateados fueran posteriormente dorados o pintados. Sin embargo, hemos localizado un par de arquetas que aún mantienen el plateado, como es el caso de la que se conserva en el Museo Episcopal de Vic⁸³¹ que presenta dicho revestimiento en el interior de la tapa, mientras que el exterior va dorado. Así mismo, en el Instituto Valencia de Don Juan existe otra arqueta totalmente plateada por su parte externa (Fig. D.12). Esta obra fue sometida a un estudio científico (Inf. D.2) a partir del cual pudimos comprobar se había realizado con pan de plata fina aplicada directamente sobre aparejo de yeso blanco, sin que se detectaran restos de bol. Estos resultados coinciden con aquellos obtenidos en el análisis de ciertas obras medievales plateadas sobre madera del norte de Europa.

Por lo que respecta a los muebles corlados son escasos los que conservan en la actualidad esta ornamentación. Sin embargo, en opinión de ciertos autores⁸³², la corladura se empleó ocasionalmente en Cataluña, a veces combinada con la pintura, en especial en el primer tercio del siglo XVI. En consecuencia, es posible que la dificultad de localizar la presencia de corlas en ejemplares así realizados responda fundamentalmente a las intervenciones posteriores con las que pudieron haberse eliminado u ocultado estos revestimientos. Además, las superficies corladas con el paso del tiempo oscurecen, lo que impide la identificación de la plata a simple vista sin la ayuda de los métodos de examen científico.

En cuanto a Inglaterra, existen referencias documentales a muebles en los que el plateado se combinaba con la pintura o el dorado. Como ejemplo de ello podemos citar el inventario de Kenilworth Castle, redactado a la muerte del conde de Leycester en el año 1588, donde se recogen dos camas de nogal pintadas y plateadas⁸³³:

A fayre, rich, new, standing square bedsted of wallnuttree all painted over with crimson, and silvered... A great square bedsted of wallnuttre, carved, silvergilt and painted very fayre...

En este inventario figura también otra cama con ciertos elementos plateados y dorados⁸³⁴: *A square bedsted of wallnuttree; the cielor, tester, and double vallance of crymson satin... beares of woode, silvered and parcell gilte, for the topp of the same bed.*

⁸²⁹ Hinton, J. y Heginbotham, A., 2006, p. 390.

⁸³⁰ Ibídem nota anterior.

⁸³¹ Inv. n° 5.996.

⁸³² Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 59.

⁸³³ Adlard, G., *Amye Robsart and the Earl of Leycester*, 1870, pp. 244, 246.

⁸³⁴ Adlard, G., 1870, p. 246.

Por su parte, en Francia parece que el plateado fue una ornamentación bastante extendida en la época, tal y como afirman ciertos autores⁸³⁵ en función de determinados textos, como el titulado *L'isle des Hermaphrodites* anteriormente citado, de donde se extrae el gusto del momento por el mobiliario plateado. También en las pragmáticas contra el lujo se comprueba el mismo hecho⁸³⁶. Además, en las fuentes documentales existen referencias a la ejecución de mobiliario plateado en la centuria. Ejemplo de ello es un documento relativo a los gastos causados por la entrada de Claude de France en Nancy en el año 1549, donde aparecen varios soportes de luz de madera plateada⁸³⁷: *...Aultres trentecinq francs pour avoir argentéz vingt huict chandellieres de salles*.

En países como Italia el plateado se puede apreciar en la actualidad en determinados objetos, en especial en el caso de los marcos. Esta producción se da principalmente en Venecia aunque también la encontramos en otras regiones como Toscana o Bolonia. En estos ejemplares el plateado se suele combinar con el dorado que por lo general se extiende sobre los elementos en relieve, mientras la plata se reserva para los fondos. Así mismo, en los marcos en los que la talla cubre totalmente la superficie se podían alternar la plata y el oro sobre los diferentes elementos que configuran dicha ornamentación. Además, hemos podido comprobar el empleo puntual de acabados coloreados en tonos verdes o rojos, dispuestos sobre determinados elementos de la superficie plateada. Igualmente, en los marcos italianos es frecuente la presencia de la técnica de la corladura.

Para finalizar conviene señalar que, como ya se ha apuntado, la contemplación directa de los muebles dorados y plateados señalados no es suficiente en muchos casos para establecer su originalidad, ni tampoco los materiales utilizados o ciertos aspectos de los procedimientos empleados. Para ello sería necesario llevar a cabo una profunda labor de investigación que vaya más allá de los estudios puntuales a los que nos hemos referido en este capítulo que nos aportan una visión parcial de los procesos y materiales empleados en los revestimientos metálicos de esta centuria.

No obstante, a partir de dichos estudios extraemos, en el caso de los marcos italianos, una serie de datos sobre el procedimiento del dorado practicado en ese país en el siglo XVI. En primer lugar, el uso mayoritario del dorado al agua en el que se empleaba un aparejo de yeso confeccionado, casi invariablemente, con sulfato cálcico. El bol presentaba diferentes tonalidades: naranja, a veces muy brillante, rojo y rojo que tira a marrón. En su composición, junto con minerales arcillosos, se ha identificado la presencia de pigmento ocre rojo y amarillo ocre. Estos dos pigmentos a veces pueden formar parte de la composición del mismo bol⁸³⁸. El pan de oro suele ser de gran calidad y en ocasiones mucho más grueso que el actual⁸³⁹, como sucede en un marco manierista toscano de entre 1550-1575⁸⁴⁰, pintado de negro y dorado al agua y al aceite, del que ya hemos hablado en este capítulo⁸⁴¹. En este caso el oro analizado oscilaba entre 12 y 20 μm ⁸⁴². Además, en un marco de principios del siglo XVI⁸⁴³ se estableció la presencia de dorado original al agua realizado probablemente con dos estratos de pan de oro⁸⁴⁴.

⁸³⁵ Harvard, H., 1894, vol. I., pp. 146, 147

⁸³⁶ Harvard, H., 1894, vol. I., p. 147.

⁸³⁷ Harvard, H., 1894, vol. I., p. 166.

⁸³⁸ Powell, C. y Allen, Z., 2010, p. 228.

⁸³⁹ Powell, C. y Allen, Z., 2010, p. 15.

⁸⁴⁰ Victoria and Albert Museum, inv. n° 535A-1870.

⁸⁴¹ Ver p. 133.

⁸⁴² Powell, C. y Allen, Z., 2010, p. 203.

Por lo que respecta a la pastilla, en todos los ejemplares estudiados se constata que para su confección se utilizaron materiales semejantes: principalmente sulfato cálcico y cola animal⁸⁴⁵ y en ciertos casos también polvo de mármol⁸⁴⁶.

5. CONCLUSIONES

De todo lo expuesto en este capítulo podemos extraer una serie de conclusiones sobre los revestimientos dorados y plateados del mobiliario en el siglo XVI. En primer lugar, con respecto a los procedimientos y materiales empleados en su ejecución, por lo general se aparecía una continuidad con respecto a siglos anteriores. Así, se sigue recurriendo al dorado al agua en el que se hace uso de un número indeterminado de estratos de yeso así como de bol de tono rojizo aglutinado con cola animal o clara de huevo.

Esta técnica es la más empleada ya que con ella se obtienen las superficies doradas bruñidas que asemejan en mayor medida el metal macizo, objetivo que aparece mencionado con mucha frecuencia en las fuentes documentales y en la literatura. Dicho sistema se aplica tanto sobre los fondos lisos de los muebles como sobre los elementos en relieve a base de talla de madera, de estuco de yeso o de pastilla. Igualmente, la utilización del dorado bruñido constituye un requisito indispensable para la realización de los estofados esgrafiados así como para la ornamentación del oro a base de motivos vegetales o geométricos realizados con punteados, graneados y cincelados en el estilo de la época.

También se hace uso del dorado con mordiente graso, procedimiento que en ocasiones encontramos recogido en las fuentes literarias, con relación a las superficies de madera, y que se emplea en la práctica en los estofados a punta de pincel sobre superficies policromadas, aunque también esta técnica se podía ejecutar aplicando el oro con agua gomada, como puntualmente se señala en los tratados de técnica. Asimismo, este sistema se utiliza para ornamentar con toques de oro las superficies pintadas, las de maderas vistas, en especial las de nogal o las ebanizadas, y también las de aquellas con decoración de pastilla. Este dato se ha podido constatar no sólo mediante la apreciación visual de ejemplares que sobreviven⁸⁴⁷, sino también a través de los análisis científicos efectuados en muebles de la época citados en este capítulo. Los materiales que intervienen en este método siguen siendo también similares a los que se mencionan en los tratados de los siglos XIV y XV, aunque no siempre se cita en las fuentes el empleo de barniz como ingrediente en el mordiente, lo que coincide con los resultados de los estudios científicos practicados en objetos de esta centuria. Estos mordientes se suelen confeccionar con aceite de linaza o de nueces mezclados con pigmentos y con el añadido de un agente secativo. Además, los mordientes grasos se podían elaborar con bol aglutinado en aceite. Con este sistema se conseguían superficies doradas mate dada la imposibilidad de bruñir el oro así aplicado.

⁸⁴³ Victoria and Albert Museum, inv. n° 594-1869.

⁸⁴⁴ Powell, C. y Allen, Z., 2010, p. 45.

⁸⁴⁵ Powell, C. y Allen, Z., 2010, pp. 15, 101, 105, 158, 175.

⁸⁴⁶ Callejá Galera, L., 2011, p. 106.

⁸⁴⁷ Fundamentalmente por la ausencia de aparejo de yeso que se percibe a simple vista en muchos casos.

En ambas técnicas se emplea pan de oro fino, aunque también se podía recurrir al dorado de superficies a base de pintura de oro confeccionada con polvo de este metal aglutinado con gomas vegetales o cola animal, hecho que se puede comprobar tanto en las fuentes de época como en la práctica artesanal, especialmente en la técnica del *graffito pittorico* italiano.

Por otra parte, cabe mencionar que el dorado podía aparecer revistiendo no sólo muebles contruidos con maderas comunes como el pino, sino también sobre otros realizados con maderas más preciadas, como el nogal⁸⁴⁸.

Igualmente fue muy frecuente el empleo de la policromía sobre el oro para la obtención de estofados en los muebles, técnica que se no sólo se practica en Cataluña, de donde se conserva en la actualidad un grán número de ejemplares, sino también en Castilla, como se extrae de las fuentes documentales.

Así mismo se recurrió en gran mediada a ornamentar los muebles combiando el oro con la pintura, en tonos monócromos o con policromía, con lo que se conseguían los contrastes cromáticos típicos del gusto de la época. Los colores más utilizados fueron el rojo y el azul, presentando con frecuencia este último en la actualidad un tono muy oscuro, aunque también se emplearon los blancos, grises y verdes. No obstante en España, al igual que sucede con los estofados, no se ha podido determinar hasta el momento a falta de estudios científicos, si los colores se aplicaron mayoritariamente al temple o al óleo. En Italia lo habitual fue el uso del temple de huevo, como se hacia en otros objetos pintados con soporte de madera, aunque ocasionalmente también se recurrido al óleo.

Por lo que respecta al plateado, aunque en los tratados de técnica no aparecen menciones al mismo, en la documentación de época figura la realización de muebles con dicho revestimiento, a veces combinado con estofados o con el dorado, técnicas de las que no hemos hallado testimonios en los muebles europeos de la época de ciertas dimensiones.

En España se ha localizado también un número reducido de arquetas plateadas, doradas y plateadas y también corladas. Por su parte, en Italia todavía se conservan marcos con revestimientos plateados, en ocasiones combinados con el dorado, aunque en estas obras son más frecuentes las superficies de plata corlada. Para la ejecución de estos recubrimientos se empleó la técnica al agua sobre bol que podía ser tanto rojo como amarillo y a veces negro⁸⁴⁹.

Por último conviene señalar que, en líneas generales, se constata que en los muebles se aplicaron procedimientos y materiales muy semejantes a los que se dan en el resto de la producción artística con soporte de madera de este siglo, fundamentalmente por ser sus artífices los mismos, el pintor o el pintor dorador, y también porque los materiales empleados en la ornamentación con dorados y pinturas de los diferentes objetos de madera eran aquellos de los que se podía disponer en la época.

⁸⁴⁸ Estas maderas pueden quedar ocultas por completo por los recubrimientos metálicos.

⁸⁴⁹ Ignoramos si este bol pudiera ser original debido a que no hemos localizado estudios científicos al respecto.

II. SIGLO XVII

1. FUENTES LITERARIAS-TRATADÍSTICA

En este siglo se publican numerosos escritos de arte y tratados de técnica en los diferentes países europeos, incluida España. Además se produce una importante novedad que afecta en gran medida a los objetivos de este estudio y que consiste en la aparición de los primeros textos en los que se hace referencia expresa a los métodos y sustancias a emplear en el dorado de ciertos objetos de mobiliario, como los marcos.

Iniciamos el estudio de dichas fuentes con un recetario que se publica en el año 1604 en Basilea titulado *De Secretis Libri XVIII*⁸⁵⁰, escrito por Hans Jacob Wecker. En este texto se recogen algunas fórmulas para la confección de mordientes a emplear en el dorado de diferentes superficies. Así, en primer lugar, se describe la forma de confeccionar una mezcla de la que se dice que se llamaba comúnmente “sisa”, con creta de la mejor calidad, bol arménico, aloe y azúcar cande. Cada una de estas sustancias se molían previamente por separado, y después se mezclaban con un poco de algalia⁸⁵¹ o miel:

*Maniere d'une composition appellé Sisa vulgairement, en laquelle on met des feuilles d'or batu. Prenés du meilleur plastre qui se trouve, de la terre d'Armenie, d'aloës hepaticque, & de sucre candi, de chacun drach. 1. Broyés un chascun á part, ausquels estans mis l'un sur l'autre, ajoutez un peu de Civette ou de miel*⁸⁵².

En esta fórmula las propiedades adhesivas de la algalia o la miel permitían la fijación de la lámina metálica a la superficie.

También se cita otra receta, que se define como más sencilla, para elaborar un mordiente empleando creta, aloe y bol arménico triturados y mezclados con clara de huevo, pudiendo añadir agua para suavizar la mezcla:

*Composition simple pour mettre de l'or. Prenez du meilleur plastre que vous pourrez, d'aloës hepaticque, de la terre d'armenie, de chascun une partie. Reduisés un chascun d'iceux en poudre, & les broyés avec un blanc d'œuf, & puis les passés. Qui si la composition est trop forte, meslés y de l'eau commune*⁸⁵³.

Esta fórmula constituye una variante de la receta anterior pero en la que se utiliza, en lugar de algalia o miel, clara de huevo. Así mismo se incluye una fórmula para elaborar un mordiente graso destinado al dorado de superficies de mármol o madera a base de bol arménico y aceite de nueces. Este mordiente no debía estar demasiado húmedo ni excesivamente seco a la hora de dorar:

Comment il faut poser d'or sur du marbre, ou du bois. Prenez du Bol d'Armenie, de l'huile de nois, autant qu'il en faudra de chacun. Broyés les ensemble, & les pilés en un mortier: en apres

⁸⁵⁰ Texto que se reedita en Lyon en el año 1627 con el título *Les Secrets et Merveilles de Nature, Recueilles de Divers Auteurs*. Ed. cons. 1627.

⁸⁵¹ Esta sustancia aparece entre los géneros que debían vender los comerciantes de mercería, especiería y droguería de la calle de Postas de Madrid según la Real Cédula de 23 de Marzo de 1686. Bruquetas, R., 2002, p. 543.

⁸⁵² Wecker, H. J., 1627, L. XVI, p. 899.

⁸⁵³ Ibídem nota anterior.

*quand vous voudrez poser l'or, prenez garde que la liqueur ne soit ou trop humide, ou trop seiche*⁸⁵⁴.

Por otra parte, se recoge una receta para obtener un acabado coloreado a aplicar sobre superficies doradas con polvo de oro o de plata y que se confeccionaba con talco calcinado mezclado con aguardiente y unas hebras de azafrán. Todo ello se dejaba en infusión durante uno o dos días pasados los cuales se podía extender a pincel sobre la superficie:

*Prenez du talc calciné, bié battu entre deux feuilles de papier, & le mettez en une phiole, & y mettez de l'eau de vie, tant qu'il y en ait la hauteur de trois ou quatre doigts, & cinqu ou six brins de safran battus à demy, ou bien entiers, & laissez le tout ensemble un jour ou deux: & ce faict, passez-le & quand vous voudrez embellir quelques ouvrages d'ores, vous les en frotterez avec un pinceau, & ils demeureront sort beaux & luisans*⁸⁵⁵.

Una variante consistía en emplear la parte más blanca del talco calcinado mezclándolo con goma y eludir el uso de azafrán:

*Que si vous voulez les embellir avec de la gomme, prenez de la mouëlle de talc calciné, à scavoir de ces parties blanches qui sont au milieu du talc calciné qu'il en faut; y adoustant autant d'eau de vie, comme nous avons dit cy dessus: mais n'y mettez point de safran. On peut frotter de cette gomme-lá plusieurs choses, soyent peintes, ou non, comme tables & coffres, principalement quand telles choses sont de bois d'Ebenen, ou de Noyer...*⁸⁵⁶.

Este acabado podía utilizarse también sobre diferentes objetos pintados o no, como mesas y cofres, en especial los de ébano y nogal. No obstante, en el texto no queda suficientemente claro si estos muebles iban ornamentados parcialmente con pintura de oro o de plata sobre la que se extendía el barniz o si se trataba de superficies de madera vista.

En Portugal se publica en el año 1615 un texto sobre técnicas pictóricas titulado *Arte da pintura. Symmetría, e Perspectiva* escrito por Felipe Nunes. En el mismo se describen los dos sistemas que se podían utilizar para dorar la madera: el dorado mate y el dorado bruñido. En el primero de ellos la superficie se aparejaba previamente con una mezcla de yeso y cola sobre el que se extendía después el mordiente. Cuando este último estaba casi seco se aplicaba encima el oro con un trozo de algodón:

*O pao fe doura de dous modos: a hum delles chamáo ouro mate, como he o que fica afsi madito, q afsi ferue tambem no pao como na pedra, & o outro fe chama ouro burnido. O ouro mate fe acenra fobre o pao aparelhado como dizemos na pintura atè fer imprimada, & depois fe lhe poem o mordente; & quando ef já quafi feco fe lhe acenta o ouro com algodao*⁸⁵⁷.

Además Nunes indica que con el dorado al aceite se podía conseguir también que la superficie pareciera estar bruñida, para lo cual se hacía uso de un mordiente confeccionado con pigmentos, que debían ser de tono ocre oscuro y claro:

⁸⁵⁴ Wecker, H. J., 1627, L. XVI, p. 900.

⁸⁵⁵ Wecker, H. J., 1627, L. XVI, p. 906.

⁸⁵⁶ Ibídem nota anterior.

⁸⁵⁷ Nunes, F., 1615, p. 67.

*E fe quizerdes fazer hum ouro muito fermofo que pareça ouro burnido, fazey que o mordente feja pulimento de Ocre claro, ou ofcuro, & depois de estar muito polido & lizo... depois de enxuto lhe açentay o ouro que ficará muito fermofo, & tão bom como fe fora burnido*⁸⁵⁸.

Vemos que después de aplicado el mordiente se pulía a fondo, ya que el aspecto del oro dependía de ello, y cuando secaba la superficie se extendía el oro

El autor proporciona también otras dos recetas para dorar con mordiente graso. La primera a base de pigmentos aglutinados en aceite y un poco de barniz:

*Como fe fa mordente para dourar. Tomay as cores baixas que quizerdes muito be moydas a olio, & depois tomay em húa colher ou púcaro o olio conforme á quantidade que quereis fazer, & botãdo dentro as tintas muito bem moydas poreis ao fogo o púcaro atè que fe cofa bem, & fe lhe botardes hum pequeno de vernis tanto melhor, depois o guarday, que quanto mais velho melhor he*⁸⁵⁹.

La mezcla resultante se cocía después con el añadido de un poco de barniz, sustancia que según el autor tenía como finalidad mejorar el mordiente. En la siguiente fórmula el mordiente se elaboraba con los restos de colores que quedaban en la paleta del pintor triturados con aceite. Finalizada la cocción la mezcla se colaba a través de una tela: *Tambem fe faz das fobras das tintas da paleta & daquellas peles feruidas em olio & coado por hum pano grosso*⁸⁶⁰.

Por lo que respecta al dorado al agua, el procedimiento se iniciaba impregnando la superficie con cola sobre la que se aplicaba después una ligera mano de yeso grueso, al que podía añadirse un diente de ajo con el objetivo de que el aparejo no se descamara. Después se extendían tres o cuatro manos de yeso mate:

*O ouro burnido fe faz afsi. Depois de eftar o pao Encolado lhe day húa mão de gesso comum, & feja ao modo de lauadura delgado, & fe na cola lhe botardes húa cabeça de alhos ferue para que não salte, depois lhe day tres ou quatro mãos de gesso mate...*⁸⁶¹.

Seguidamente Nunes hace alusión a la forma de elaborar el yeso mate. Una operación que consistía en cubrir yeso grueso, previamente molido y tamizado, con agua donde se dejaba por espacio de diez días removiendo y batiéndolo a diario. Pasado dicho tiempo se eliminaba el agua y se dejaba secar, pudiéndose utilizar a partir de ese momento: *Tomafe o gesso comú, & depois de moydo & poneirado fe bota em húa panella chea de agoa clara, & cada dia fe lhe muda & fe bate duas ou tres vezes, & aos dez dias fica gesso mate entaõ o tiray & fequay, & vzay delle.*⁸⁶²

El autor describe también el proceso de embolado de la superficie a dorar y que consistía en extender sobre el aparejo de yeso cuatro capas de bol, las dos primeras a base de bol común y las restantes con bol fino, mezcladas todas ellas con cola caliente:

Depois... lhe daeis duas de bollo comum & depois outras duas de bollo fino, & fejaõ todas eftas mãos dadas com cola quente, depois de enxuto quando quereis dourar molhareis muito

⁸⁵⁸ Ibídem nota anterior.

⁸⁵⁹ Nunes, F., 1615, p. 67

⁸⁶⁰ Nunes, F., 1615, p. 67.

⁸⁶¹ Nunes, F., 1615, p. 68

⁸⁶² Ibídem nota anterior.

*bem, & fobre o molhado com agoa clara acenay o ouro, & depois de feco burni com o bornidor, que fe faz de pederneira muito lizo & ficará o ouro muito fermofo*⁸⁶³.

Observamos aquí que el pan de oro se fijaba a la superficie embolada con agua y que el dorado resultante se pulía con un bruñidor confeccionado con pedernal. De este texto extraemos también que se podían utilizar diferentes calidades de bol⁸⁶⁴ en la misma superficie a dorar, dato que no hemos encontrado en las fuentes consultadas hasta el momento.

Por otra parte, en esta obra se refiere el sistema para dorar una bandeja “en estilo chino”⁸⁶⁵, que se pintaba previamente al óleo en tono rojo o negro sobre aparejo de yeso. Después, sobre la superficie pintada, se dibujaban los motivos a dorar con el mordiente y, a continuación, se extendía el pan de oro:

*Pera dourar húa rodela, ou bandeija ao modo da China... depois da imprimadura lhe dareis a cor que quizerdes a olio tambe, ou prera, ou vermelha, & c. Depois de muito bem enxuta que não pegue nella ouro debuxay com o mordente de que tratamos no dourar do vidro... & depois que efiuier em cezão acenay o ouro, & depois dedourado, & muito bem enxuto enuernizay toda a rodela, ou taboleiro com vernis de efpique, que he muito fequante...*⁸⁶⁶.

Como vemos, el mordiente a emplear en este caso era el mismo que se utilizaba para dorar sobre cristal, del que sólo se indica que debía ser líquido y de tono ocre oscuro. Una vez aplicado el oro, la superficie se recubría con barniz de espliego, del que no se aporta más información.

Por último, en este texto se hace referencia a la técnica del estofado empleada en la ornamentación de esculturas que, posiblemente, también se llevara a cabo en otras superficies de madera como las de los muebles, motivo por el que la citamos aquí. Dicho procedimiento se iniciaba extendiendo sobre el oro dos o tres capas de blanco de plomo aglutinado con yema de huevo. Seguidamente se pintaba un adamascado u otro d tipo de tejido a base de ramilletes de flores y hojas, pequeños pájaros etc. Una vez seca la pintura se raspaba con un estilete o punzón que podía ser de madera o de plata, o bien, con otro instrumento puntiagudo para descubrir el oro del fondo:

*O estofo de figuras, ou de roupas, ou tudo o que quizerem eftofar não fe faz fenáo fobre ouro bruñido & guardafe esfa ordem. Primeiramente fobre o ouiro quo quereis eftofar aueis de dar húa mão, ou duas de Aluayade concertado com gema de ouo, o qual fe concerta afsi. Tomay a gema fem clara, & botay lhe húa pōta de agoa, & depois bateya muito bem, & com esfta compofição aueis de confertar as cores como fe fora cola, ou goma. Depois de dadas eftas mãos de Aluavade que fique a figura muito alua, ide então colorindo o damafco ou tella, ou ramos, ou paffarinhos, ou o que quizerdes, que então feruem aqui as cores da illuminação com esfta composição da gema de ouo & fervem os realços todos, depois de tudo laurado ao pinzel, & enxuto ideentao rifquando, & abrindo a pintura com hum efitilo do pao, ou de prata, ou hum ponteiro duro do que quizerdes, & ficareis defcubriendo o ouro aonde vos parecer bem...*⁸⁶⁷.

⁸⁶³ Ibídem nota anterior.

⁸⁶⁴ No obstante el autor no indica su respectiva denominación ni su procedencia. Quizá el bol común fuera un producto local y el fino correspondiera al de Armenia.

⁸⁶⁵ Probablemente se está haciendo referencia aquí a una bandeja en la que se imita la técnica de la laca oriental.

⁸⁶⁶ Nunes, F., 1615, pp. 68, 69.

⁸⁶⁷ Nunes, F., 1615, p. 69.

De esta descripción se constata que la decoración estofada se obtenía con el sistema del esgrafiado y que la policromía, aplicada sobre la superficie dorada bruñida, se realizaba al temple de yema de huevo. Sin embargo, no se hace referencia en la misma al sistema de trasposición de los motivos a la superficie dorada, a excepción de aquellos casos en los que se realizaban dibujos a base de alcachofas a imitación de los que aparecían en los brocados:

...para fe fazerem hús alcachofres como tem o brocado faze y hum ferro como punção em que esfeja aberro o modo que melhor vos parecer, & com elle púçay. E quando o ouro não tomar bem a cor do Aluayade primeira, misturay lhe húa ponta de fel⁸⁶⁸.

Vemos aquí que para la realización de este tipo de motivos se recomendaba fabricar herramientas de hierro, parecidas a los punzones troquelados, con las que se grababan dichos motivos sobre la superficie dorada. Por otro lado, en este texto, Nunes indica que en el caso de que la pintura no agarrara sobre el oro se podía añadir a la misma un poco de hiel de buey⁸⁶⁹.

Del año 1620 es el tratado titulado *Pictoria, Sculptoria, Tinctoria et quae subalternum artium spetantia*, escrito por el medico suizo Theodore Turquet de Mayerne⁸⁷⁰. Este texto constituye un auténtico repertorio tecnológico de la época donde se complian recetas e instrucciones facilitadas al autor por conocidos pintores. Pero también se contienen otras que Mayerne toma de diferentes tratados, como el de Rossello o Piamontese. A todo ello se añaden sus propias experimentaciones en cuanto a técnicas artísticas y sus materiales. Por lo que respecta al dorado, en esta obra se contienen varias recetas para la elaboración de barnices coloreados o corlas para imitar el oro sobre cueros recubiertos de pan de plata o de estaño y su aplicación⁸⁷¹. Así existe una a base de resina de sandárac, colofonia y azafrán cocidos en aceite de linaza, a lo que se añadía después de retirarlo del fuego aloe pulverizado o en su lugar antera de lirio⁸⁷².

Por ultimo todo ello se colaba a través de una tela:

Vernix pour faire cuirs dores. Prenez huile de lin 3 livres, vernix ou Sandaracha, Poix greque 1 livre, Saffran en poudre demi-once, faites bouillir l'huile avec le Saffran et puis avec le reste en un pot vitré, tant qu'y mettant une plume, et la tirant elle soit comme bruslée. Alors tirés vistement du feu, et y mettes peu à peu 1 livre d'Aloë hépatique subtilement pulvérisé remuant continuellement avec un baston... Estant bien incorporé ostés du feu. Laissés un peu reposer. Coulés par un linge... Si en lieu de l'Aloë vous y mettes de l'Anthera des lis blancs le vernix sera meilleur et plus beau⁸⁷³.

Este barniz se aplicaba sobre los cueros recubiertos con panes de plata o de estaño que se habían fijado a los mismos con cola o con almidón. Una vez seco el barniz se podía pintar o grabar encima lo que se deseara:

⁸⁶⁸ Ibídem nota anterior.

⁸⁶⁹ Ibídem nota anterior.

⁸⁷⁰ Ms. Sloane nº 2051 del Museo Británico de Londres. Ed. cons. Faidutti, M., y Versini, C., *Le Manuscript de Turquet de Mayerne*, 1974.

⁸⁷¹ Recetas que se incluyen aquí al emplearse los cueros pintados y dorados como revestimiento de ciertas partes del mobiliario de la época.

⁸⁷² Parte del estambre de la flor del lirio blanco donde se produce y contiene el polen.

⁸⁷³ Faidutti, M., y Versini, C., 1974, p. 63.

*Application. Estandés sur le cuir des feuilles d'argent, ou d'estain, avec colle ou Amydon, couche le vernix dessus. Seiche au Soleil et imprime dessus ou peint ce que tu voudras. N.B. - La colle de parchemin ou de poisson est la meilleure*⁸⁷⁴.

Como vemos, el autor especifica que la cola de pergamino o de pescado eran las más adecuadas en este caso.

También se cita otro barniz dorado que se confeccionaba con aceite de linaza, resina de pino y aloe. *Autrement. Prenés huile de lin 4 parts. Résine de pin. 2 parts. Aloes chevalin 1 part. Ces choses se font bouillir tant qu'elles prennent couleur d'or et forment du vernix*⁸⁷⁵.

Por otra parte, Mayerne hace alusión a la ornamentación de los marcos de los cuadros con pintura y dorados. Por lo que respecta a la pintura, este autor se limita a señalar que se pintaban normalmente de marrón o de negro, empleando como secativo de los colores un poco de grafito o de verdigris: *Les corniches se peignent communément de brun ou de noir d'ang ou d'auxerre y mettant un peu de mine pour seicher et un peu de verd de gris parmi le noir pour aider aussy á seicher...*⁸⁷⁶.

En relación con el dorado de estos objetos el autor señala que si el método a emplear era al aceite, se utilizaba como mordiente cualquier color graso, como el que se obtenía al lavar los pinceles, ya que según el autor se trataba de una sustancia grasa de tono rojo, amarillo o bronceado:

*Pour la dorure. Quand á la bordure d'un bord d'un tableau que l'on fait á huile l'or couleur ou imprimeure de la dite bordure se fait de quelque couleur grasse comme serait le reste du lavement des pinceaux car telle lavure est communément grasse et faut que tire un peu sur le rouge ou jaune ou tané et estant la dite imprimeure seiche on y appose l'or comme dessus avec du coton et estant sec on passe par-dessus le dit or une plume d'oye ou autre plume frottant légèrement par-dessus affin de faire tomber l'or qui est superflu et qui surpasse l'imprimeure*⁸⁷⁷.

Vemos que el oro se aplicaba sobre el mordiente con un algodón y después, cuando la superficie dorada había secado, se pasaba por encima una pluma de oca o de otro tipo, frotando ligeramente para eliminar el oro sobrante, es decir, aquel que había rebasado la zona donde se aplicó el mordiente. Así mismo, en esta obra se recoge una escueta fórmula para la preparación de un mordiente graso a base de aceite de linaza cocido con litargirio: *Faire l'huile pour coucher l'or. Prenes huile de lin, avec un ail et de litarge d'or que ferés bouillir, jusqu'à ce que l'aill soit cuit*⁸⁷⁸.

Por lo que respecta al dorado al agua utilizado para la obtención de superficies doradas bruñidas, se hacía uso de un aparejo a base de creta, que se pulía una vez seco con una raedera o con un material abrasivo, como la cola de caballo. Sobre la superficie así aparejada se aplicaba un número indeterminado de capas de bol arménico, puliéndose la última de ellas con un diente de perro. Para dorar se humedecía con agua la superficie embolada y se extendía a continuación el oro, y por último, el dorado resultante se bruñía con el mismo instrumento empleado para pulir el bol. Además, en esta

⁸⁷⁴ Ibídem nota anterior

⁸⁷⁵ Faidutti, M., y Versini, C., 1974, p. 63.

⁸⁷⁶ Faidutti, M., y Versini, C., 1974, p. 117.

⁸⁷⁷ Faidutti, M., y Versini, C., 1974, p. 118.

⁸⁷⁸ Faidutti, M., y Versini, C., 1974, p. 67.

descripción, se indica que la superficie dorada con este método no resistía la humedad ni los efectos de la lluvia sobre la misma:

*De la maniere de dorer en destrampe*⁸⁷⁹. Quand on dore en destrampe assavoir d'or bruny cella se fait sur le bol armeny qui est couché sur du blanc de craye á destrempe bien raclé avec le racloir ou avec de la presle⁸⁸⁰ estant pareillement ceste dernière couche de bol bien polie avec la dent de chien. Puis on la mouille seulement d'eau claire avec le bout d'un double pinceau et avec l'autre bout on couche son or. Puis, estant bien sec, on le polit avec la dent. Cest or ne vaut rien en lieu humide ny aussy á la pluie⁸⁸¹.

Vemos que en el texto no se hace alusión al aglutinante del bol ni tampoco al número de estratos a aplicar de esta mezcla.

Del año 1635 es el texto titulado *Recueil des essais des merveilles de la peinture*⁸⁸², más conocido como *Manuscrito de Bruselas*, escrito por el pintor Pierre Lebrun. En esta obra, dedicada al arte de la pintura, escultura y arquitectura, se recogen numerosas recetas para la confección de las diferentes sustancias a emplear en la técnica del dorado, así como instrucciones para la ejecución de los procedimientos que forman parte de la misma. En primer lugar, al definir los diferentes colores que se utilizaban en la pintura se menciona la purpurina y se aporta una fórmula para su confección a base de estaño fundido y mercurio. A la pasta resultante se añadían sulfuro y sal amónica molidos y después todo ello se introducía en el horno:

*La couleur purpurine se fait avec fin estain fondu, et argent vif meslé ensemble, et en fait on une paste, puis on prend soufre et sel armoniac très bien broyez en un mortier de bois, on incorpore le tout ensemble, puis se met en une fiole lutée sur le fourneau a petit feu, ainsi l'on a un jaune qui imite la couleur d'or*⁸⁸³.

Comprobamos que la purpurina se define en el texto como un color amarillo con el que se imita el tono del oro.

Además, en este manuscrito se describen los tres tipos de oro empleados por los pintores para dorar: el polvo de oro que se utilizaba para iluminar imágenes o escribir con el pincel, el oro bruñido, término que tenía dos acepciones diferentes ya que en ciertos casos significaba oscurecer o tornar marrón mientras que en otros indicaba pulir o encender:

*Les peintres se servent de trois sortes d'or moulu, aurum contusum qui est propre pour enluminer les images ou écrire avec le pinceau; d'or bruni, aurum politum, ce mot brunir a deux significations, quelquefois il signifie rendre brun et obscure et quelquefois pollir et esclaircir...*⁸⁸⁴.

Por lo que respecta al oro mate se ofrece una extensa explicación sobre el significado del término mate en diferentes lenguas para describir el aspecto de las superficies doradas con este método: *...et d'or mat, aurum impolitum, mat vient du grecq mataios, stultus, demens, inneptus; et en langue italique, mat signifie sot, de facon que or mat est*

⁸⁷⁹ Término que se utiliza en Francia para denominar el dorado al agua.

⁸⁸⁰ Cola de caballo.

⁸⁸¹ Faidutti, M., y Versini, C., 1974, p. 118.

⁸⁸² Ms. 2861 que se conserva en la biblioteca de la Universidad de Bruselas publicado por Merrifield, M. P., 1849. Ed. cons. 1999.

⁸⁸³ Merrifield, M. P., 1999, cap. VII, p. 809.

⁸⁸⁴ Merrifield, M. P., 1999, cap. XI, p. 831.

*un or qui est sot et sans esclat et splendeur...*⁸⁸⁵. El autor afirma que este término deriva del juego de ajedrez y, en concreto, de la jugada denominada «jaque-mate» que da la victoria a uno de los contendientes y concluye el argumento estableciendo que el oro mate es un oro muerto, sin brillo:

*...On peut aussi dire que ce mot de mat ou mate est derivé du jeu des Eschets, ajedrez, común entre, fort familier aux peuples Indiens et Persanes qui tous deux usent en icelluy de mesme noms, car ils appellent ce jeu scha, c'est á dire roy et schatrah jeu de roy, comme aussi schamate, qui signifie le roi est mort, c'est ce que nous disons eschets et mat; de sorte que or mat c'est un or mort ou morne que n'est point vif ny esclattant...*⁸⁸⁶.

Como vemos, el término mate siempre se relaciona con un oro carente de brillo y esplendor. Por último, en el texto se señala que la palabra mate hace alusión también a un color húmedo y graso: *Mat, signifie aussie une couleur moite et grasse*⁸⁸⁷.

A continuación se hace alusión al polvo de oro y se indica que el mejor sistema para elaborarlo era moler panes de oro batido con cuatro gotas de miel. Para su empleo este polvo metálico se aglutinaba con agua de goma:

*Pour broyer l'or fin duquel on puis peindre ou escrire avec le pinceau. Il faut prendre feuilles d'or battu et quatre gouttes de miel, meslez le toute ensemble et les mettres en un cornet de verre, et quand on s'en veult servir, il faut detremper avec de l'eau de gomme*⁸⁸⁸.

También se cita otro método que consistía en introducir en una taza de vidrio la misma cantidad de panes de oro y de plata cubiertos con agua clara, donde se trituraban a mano añadiendo agua de vez en cuando. Este proceso se repetía hasta que los panes metálicos se pulverizaban por completo. El polvo metálico obtenido se cubría con agua fresca, que se eliminaba después de un determinado tiempo de reposo. Por último, el oro que quedaba depositado en el fondo del recipiente se dejaba secar.

*Autre manière de broyer l'Or. On prend autant d'or et d'argent battu que l'on veut et les estend on en une tasse de verre bien unie mouillée d'eau clair, puis les broyer avec le doigt en les mouillant aucune fois, mais il ne les faut pas trop estendre en les broyant et ainsi continuer jusque a ce que toutes les feuilles d'or soient bien moulues en y adjoustant tousjours de l'eau et quand ils semblent assez broyée il faut emplir la tasse d'eau fraiche, et l'esmovior très bien; cela fait il les faut laisser reposer une demye heure, puis on coule l'eau hors, l'or demeurant au fond de la tasse qu'on laisse seicher, et l'or que l'on s'en veut aider et servir, on le destrempe avec de l'eau gommée, cecy est la plus belle manière qui soit pour faire l'or moulu*⁸⁸⁹.

Vemos que, para su uso, el polvo de oro se aglutinaba con agua de goma aunque no se especifica, al igual que en la receta anterior, el tipo de goma de que se trataba.

Por otra parte, en este texto se recogen numerosas fórmulas para la confección de mordientes. En la primera que se menciona, a emplear en el dorado bruñido, el mordiente se elabora con bol arménico, sanguina, alumbre, un poco de bermellón para aportar color a la mezcla y una pequeña cantidad de pan molido como secativo. Todo ello aglutinado con un poco de agua de cola:

⁸⁸⁵ Ibídem nota anterior.

⁸⁸⁶ Ibídem nota anterior.

⁸⁸⁷ Ibídem nota anterior.

⁸⁸⁸ Merrifield, M. P., 1999, cap. XI, p. 833.

⁸⁸⁹ Merrifield, M. P., 1999, cap. XI, p. 835.

Or bruni. Pour faire l'assiette à dorer d'or bruny, il faut prendre bol armenique environ la grosseur d'une noix selon la quantité que l'on en veult faire, la grosseur d'une febvre alubia de sanguine, allun de roche la grosseur d'un poix, et un peu de vermillon pour donner couleur à la dite assiette, avec une crouste de pain brulée qui sert pour faire seicher, le tout broyez avec un peu d'eau et colle sur le porphyre⁸⁹⁰.

En esta receta no se indica la naturaleza de la cola a emplear.

Así mismo se cita otra fórmula en la que el mordiente se obtenía con bol arménico, sanguina, un diente de ajo y un poco de grasa de candela triturados con agua jabonosa, a lo que se añadía después una pequeña cantidad de cola:

Autrement: On prend la grosseur d'une febvre de bol armenie peu plus peu moins, selon la quantité que l'on desire en faire, et la moitié d'autant de sanguine, avec l'œil d'un ail, et un peu de suif de chandelle, le tout broyé avec de l'eau savonnée en y ajoustant un peu de colle⁸⁹¹.

Tampoco se especifica en esta fórmula la naturaleza de la cola a emplear.

Además, se menciona otro mordiente que se confeccionaba con yeso, bol, aloe y azúcar cande aglutinados con un poco de algalia o miel:

Autrement: Il faut prendre gipsum de la grosseur d'une noix, bol armenique la grosseur d'une febvre, aloe épatique la grosseur d'une febvre, et un tiers de sucre candy; étampé chacun à part soy et mettant l'un sur l'autre on y applique á la fin un peu de civette ou de miel⁸⁹².

Esta receta es prácticamente igual a una que recoge Wecker en su obra⁸⁹³.

Por último, se incluye una receta en la que para elaborar el mordiente se utilizaba yeso fino, aloe y bol aglutinados con clara de huevo fresco colado; si la mezcla resultante era demasiado fuerte se añadía agua fresca para suavizarla:

Autrement: On prend gipsum fin, aloe épatique, bole armenique, autant de l'un que de l'autre, destrempé avec de la glair d'œuf frais, laquelle on aura coulée par un linge; et si la dite assiette est trop forte, on la destrempe avec de l'eau fraîche⁸⁹⁴.

Esta receta es también una repetición casi idéntica a otra que cita Wecker⁸⁹⁵.

En este manuscrito se describe asimismo el procedimiento a emplear para obtener una bella superficie bruñida. Para ello se preparaba el soporte aplicando siete capas de aparejo, confeccionado con creta y cola de pergamino. De la superficie así aparejada se eliminaban las asperezas con una tela de lino mojada con agua clara y, después, se raía con un rascador para alisarla. A continuación se extendían sobre la misma dos manos de mordiente que, una vez seco, se pulía también con un trozo de frisa. Para fijar el oro se humedecía la superficie con un poco de agua aplicada a pincel y, por último, una vez seco el metal se bruñía con un diente de perro o de lobo:

⁸⁹⁰ Ibídem nota anterior.

⁸⁹¹ Ibídem nota anterior.

⁸⁹² Ibídem nota anterior.

⁸⁹³ Wecker, H. J., 1627, p. 899.

⁸⁹⁴ Ibídem nota anterior.

⁸⁹⁵ Ibídem nota anterior.

Nottez qu'il faut que au préalable, la pièce que l'on veult dorer soit blanchie sept fois avec blanc d'Espagne et colle de parchemin assez forte laquelle pièce on adoucit avec un linge mouillé dans de l'eau clair, puis on la racle ou oppresse pour la rendre unie. Ainsi faite, on passe par dessus deux fois de la ditte assiette cy dessus, laquelle estant seiche, on la torche d'un morceau de frise, et lors que l'on y veult appliquer l'or, on la mouille d'un pinceau avec de l'eau claire a mesure qu'on applique l'or, puis on laisse seicher le dit or, lequel estan seicq, on le pollit avec une dent de chien ou de loup, cela fait on a un très belle or bruny⁸⁹⁶.

En el texto se señala también que, si al finalizar todo el proceso quedara alguna zona sin dorar, se aplicaba nuevamente oro en la misma, respirando sobre la superficie, y se volvía a bruñir: *Si d'avanture il y a quelque faute à l'or après qu'il est poly, on y remette un morceau d'or, qu'on fait tenir ave le hasle puis se pollit...*⁸⁹⁷. Como se puede comprobar, en esta descripción, no se indica el mordiente a emplear, aunque deducimos que podría tratarse de cualquiera de los citados con anterioridad.

Por otro lado, se recoge también una serie de fórmulas para la confección de mordientes grasos, que se denominan *or de couleur*, a emplear en el dorado mate. En primer lugar se cita uno elaborado a partir de colores sucios cocidos⁸⁹⁸ con la sustancia aceitosa que quedaba en el recipiente donde se habían limpiado los pinceles. La mezcla una vez cocida se colaba por una tela y después se cocía otra vez:

Or mat pour faire or de couleur.- Il faut prendre toutes les salles couleurs, et les mettre bouillir sur le rechault dans une vaisselle de terre avec de l'huile grasse que l'on prend dans le pinceliere⁸⁹⁹, ainsi bouillie on la passe par dedans un linge deliez, et puis on le fait derechef un peu bouillir, et sy le dit or de couleur n'est pas assé jaune, on y adjoustera de l'ocre jaune, un peu de gros massicot⁹⁰⁰ et mine, le tout bien broyez; et cela sert à le faire seicher⁹⁰¹.

En esta descripción se puntaliza que, si el mordiente obtenido con este procedimiento no era suficientemente amarillo, se debía añadir algo de amarillo ocre, un poco de genuli y también minio, como secativo de la mezcla.

En este texto se menciona otro mordiente graso que se elaboraba triturando bol arménico con aceite de linaza o de nueces. A la hora de extender el oro el mordiente no debía estar muy seco ni excesivamente humedo: *Autrement: on prend boli-armenique broyez avec l'huile de lin ou de noix, et quand on veut mettre l'or dessus le dit assiette, il faut qu'elle ne soit ny trop seiche ny trop humide⁹⁰²*. Esta receta es una transcripción casi literal de la que recoge Wecker en su obra⁹⁰³.

Por último se recoge una fórmula para confeccionar un mordiente graso a base de tierra amarilla u ocre con un poco de blanco de plomo, ingrediente que se empleaba para que el color asemejara más al del oro:

Autrement: or de couleur se fait avec de la terre jaune, ou ocre avec un peu de blanc de plomb (pour le rendre plus aprochant de l'or) qu'on laisse engraisser sur le porphyre en le remuant du

⁸⁹⁶ Merrifield, M. P., 1999, cap. XI, p. 837.

⁸⁹⁷ Ibídem nota anterior.

⁸⁹⁸ Probablemente se refiera el autor a los restos de colores que quedaban en la paleta del pintor.

⁸⁹⁹ Recipiente lleno de aceite donde se colocan los pinceles sucios a remojo para que no se sequen.

Merrifield, M. P., 1999, cap I, p. 771.

⁹⁰⁰ Término empleado en Flandes para designar el genuli.

⁹⁰¹ Merrifield, M. P., 1999, cap. XI, p. 837.

⁹⁰² Merrifield, M. P., 1999, cap. XI, p. 839.

⁹⁰³ Wecker, H. J, 1627, L. XVI, p. 900.

*matin au soire, de peure qu'il ne s'y face des peaux... Aussi on peut mettre ledit or de couleur au soleil pour le faire plustot engraisser*⁹⁰⁴.

En esta receta no se cita el aglutinante empleado, si bien podemos aventurar que, al decirse en la misma que los colores se dejaban engrasar en un recipiente o al sol, se trataría de un aceite vegetal como los que figuran en la receta anterior.

Además se incluye una serie de indicaciones para el dorado al aceite. Así se señala, en primer lugar, que para obtener un bello dorado mate debía pasarse sobre el mordiente a medio secar una brocha para hacer que se mantuviera fresco y se volviera graso y brillante: *Pour faire de bel or mat, il faut passer par dessus l'or de couleur avec une brosse estant a demy seicq pour le rafraichir et le tenir gras et luisant (cela s'entend quand il est couché sur la pièce qu'on desire dorer)*⁹⁰⁵. Asimismo, se afirma que el aceite graso era un ingrediente apropiado para el mordiente ya que le confería brillo y esplendor: *L'huile grasse est aussi très bonne dans l'or de couleur, pour le rendre Beau et luisant; aussi, passant une couche de cest huile par dessus l'or de couleur estant a demy seicq, cela fera un or fort esclatant comme or bruny*⁹⁰⁶. Como vemos también se indica que, si se extendía sobre el mordiente a medio secar una mano de aceite graso, se obtenía una superficie dorada tan brillante como el oro bruñido. Además, se advierte que el mordiente debía estar casi seco antes de aplicar el oro sobre el mismo ya que, en caso contrario, el dorado resultante tendría un aspecto apagado, carente de brillo y esplendor: *Nottez, qu'il faut que le dit or couleur sois quasi seicq auparavant que d'y appliquer l'or dessus, car autrement l'or deviendrait tout morne et sans eslat et splendeur*⁹⁰⁷.

También se recomienda que, para conseguir un precioso oro mate semejante al que presentaban los espejos, el objeto se aparejara como en el caso del dorado bruñido y se empleara un mordiente al aceite a base de colores muy secativos. Al secar el mordiente debía aplicarse encima un poco de aceite de nueces fresco y graso:

*Pour faire de bel or mat comme l'on void de les miroirs, il faut blanchir en destrampe la piece que l'on veut dorer tout ainsi que l'on fait pour l'or bruny; puis il faut prendre des couleurs fort seccative por l'imprimer en huile; estant seicher il faut repasser par-dessus avec de l'huile de noix qui soit nouvelle et grasse, puis appliquer son or en temps et heure*⁹⁰⁸.

De este texto se extrae que una gran parte de la superficie de los espejos estaba dorada con oro mate de gran calidad. No obstante, ignoramos si estos presentaban también zonas doradas bruñidas o si, por el contrario, se trataba de espejos dorados por completo al aceite.

Para finalizar incluimos la descripción de la elaboración de un barniz de buena calidad a extender sobre el oro. Éste se confeccionaba diluyendo benjuí finamente triturado en un poco de alcohol, a lo que se añadían cinco o seis hebras de azafrán después de que la

⁹⁰⁴ Merrifield, M. P., 1999, cap. XI, p. 839.

⁹⁰⁵ Ibídem nota anterior.

⁹⁰⁶ Ibídem nota anterior.

⁹⁰⁷ Ibídem nota anterior.

⁹⁰⁸ Merrifield, M. P., 1999, cap. XI, pp. 839 y 841.

mezcla hubiera reposado durante uno o dos días. Una vez colada dicha mezcla, se barnizaba la superficie dorada que se tornaba así bella y brillante⁹⁰⁹:

*Pour faire de très beau verny pour vernir l'or et toute autres ouvrages: Il faut prendre benioin, et le broyer le mieux qu'il sera possible entre deux papiers, puis le mettre en quelque phiolle, et y verser dessus de l'eau-de-vie très bonne tant qu'elle passe le benioin de trois ou quatre doigts, et le laisser ainsi un jour ou deux, puis on y adjoust pour demye fiole de telle eue de vie cinq ou six brin de safran legerment estampé et tout entiers ; ce fait on le coule, et d'un pinceau on en verni quelque chose dorée, laquelle devient très belle et luisante et seiche incontinent durant plusieurs années. Or si l'on veut accomoder l'argent comme l'or, au lieu de safran on y met du sel commun blanc...*⁹¹⁰.

Como vemos, para aplicar este barniz sobre una superficie plateada, debía utilizarse sal común en lugar de azafrán de lo que deducimos que, en este caso, se trataba de un recubrimiento incoloro con el que no se pretendía transformar la apariencia de la plata para que semejara dorada. Además, constatamos que las superficies doradas se revestían con barnices ligeramente coloreados para embellecerlas y hacerlas más duraderas.

Analizaremos a continuación el texto del pintor sevillano Francisco Pacheco titulado *El Arte de la Pintura* publicado en 1649⁹¹¹. El autor recoge en esta obra la práctica del dorado en la época en España dedicándole una parte notable del capítulo titulado *Del dorado bruñido y mate sobre varias materias y de la pintura de flores, frutas y países*, donde describe de forma extensa y pormenorizada los métodos y sustancias empleados en la misma. Pacheco justifica la mención a este argumento en el hecho de que el dorado formaba parte del campo de la pintura en donde tuvo su origen: *Razón será hacer memoria de lo que pertenece al dorado de oro bruñido y mate, pues es anejo a la pintura, arroyo que salió deste mar e invención de pintores...*⁹¹².

Inicia la descripción de dicha técnica decorativa refiriéndose a los diferentes aparejos empleados en la misma y que constituían, según el autor, la base fundamental para que el dorado obtenido fuera de calidad: *...Y lo primero, y más importante, es dar razón de los aparejos conforme al uso de los más experimentados, como fundamento principal del buen dorado*⁹¹³. A partir de las palabras de Pacheco comprobamos que existían diferencias en la realización del aparejo en las distintas áreas geográficas de la Península Ibérica, ya que su climatología afectaba a las propiedades de los aparejos. Así señala que en las zonas frías como Castilla:

Conviene para el acierto, ante todas cosas, el conocimiento del temple de las tierras donde se hallare el maestro, si son calientes o frías para aplicar los engrudos convenientemente. Y porque vengamos más de espacio al uso de nuestra Andalucía, nos desocupamos del modo que se tiene en Castilla, en León, Burgos y Valladolid y también en Granada. Por ser partes frías, acostumbran, para dar fortaleza al engrudo, cuando se cuece, añadir al retazo ordinario el de pergamino y, a veces, de orejas de carnero, cabra, o macho y, después de helado, le quitan con un cuchillo el sebo que tiene encima y con lo demás tiemplan sus yesos gruesos y mates; usan también moler el yeso mate en la losa, y templarlo sin colarlo, y echarle un poco de aceite de linaza; lo cual suele ser causa de vidriarse el aparejo y saltar. Doran en tiempo de invierno con

⁹⁰⁹ Este barniz podía aplicarse también sobre la superficie, dorada o no, de mesas y cofres de ébano y nogal.

⁹¹⁰ Merrifield, M. P., 1999, cap. XI, p. 841.

⁹¹¹ Ed. cons. Bonaventura Bassegoda i Hugas, 1990.

⁹¹² Pacheco, F., 1990, L. III, cap. VII, p. 503.

⁹¹³ Ibídem nota anterior.

*vino tinto, en vez de agua, porque se les cuaja y hiela. La calidad del bol de Llanes es casi negro, duro de moler y muy fuerte, y requiere la templa más flaca*⁹¹⁴.

Como vemos la preparación del engrudo⁹¹⁵ o cola a utilizar en los diferentes aparejos se realizaba con “cola ordinaria”⁹¹⁶, es decir, aquella obtenida al cocer pieles de animales a la que se añadían otras como la de pergamino y a veces también la de cartílagos⁹¹⁷. Esto se debía a que dichas sustancias tenían mayor capacidad adhesiva que la cola ordinaria. Por lo que respecta a la preparación del aparejo de yeso mate, Pacheco indica que una vez molido y mezclado con cola, ciertos artífices solían añadir aceite de linaza. Una operación que según este autor favorecía que el yeso saltara. En cuanto a la fijación de la lámina de oro se empleaba vino tinto en lugar de agua en invierno. Por lo que respecta al bol, el autor nos indica sus características y procedencia, señalando que la mezcla a emplear debía ser menos espesa que la de otros tipos de bol.

Por lo que atañe a la elaboración de los aparejos en Andalucía, Pacheco, se limita a señalar el método empleado allí para preparar la cola:

*El modo de cocer el engrudo... el retazo de carnero se echa en agua poco antes de lavarse; después se lava con cuatro o cinco aguas hasta que sale l'agua bien clara... cubrise, ha, bastantemente, de agua dulce, por tener, de ordinario, la de los pozos algún salitre y corromperse más presto la cola. Cocerá y hervirá hasta tanto que esté bien fuerte, y se pruebe en las palmas de las manos aciendo una con otra. El retazo de carnero tiene más vigor que el de cabritilla... Colarse ha con cedazo de cerdas no muy espeso, en un librillo o macetón; y, después de helado, se verá mejor su fortaleza y, si ha menester, agua por estar fuerte, o algunas tajadas de engrudo por estar flaco*⁹¹⁸.

De esta descripción se constata que para la confección de la cola se cocían retazos de carnero hasta que adquirían el grado idóneo de adhesividad y se colaba la sustancia resultante por un cedazo. Por último, si la cola resultaba demasiado fuerte, se podía añadir agua y si, por el contrario, quedaba excesivamente floja, se incorporaba cola de tajadas.

Así mismo Pacheco menciona la preparación de la “gíscola”, es decir, cola diluída en agua que se empleaba, entre otras cosas, para impregnar la superficie de madera antes de aplicar el aparejo de yeso:

En el modo de usar la gíscola se halla alguna variedad en los Maestros, porque unos la quieren fuerte y otros flaca... Los que siguen la primera opinión dicen que, a tanta cantidad de engrudo de retazo cocido se le eche otro tanto de tajadas, y que cueza todo junto, y con una cabeza de ajos, mondados y majados... estando bien caliente, se dé... habiéndolo colado para que se desengrase. Otros se contentan con el engrudo de retazo bien cocido, sólo con los ajos bien majados metidos en la olla en un paño, para que comuniquen su xugo, sin echarle ninguna agua y esto bien caliente les sirve de bañar muy bien las piezas en la madera. Los segundos que quieren que sea flaca, a una olla de engrudo bien cocido le echan un cuartillo, o más, de agua dulce y tres cabezas de ajos muy bien majados y colada, y bien caliente, lavan muy bien la

⁹¹⁴ Pacheco, F., 1990, L. III, cap. VII, p. 504.

⁹¹⁵ Término que, como ya se ha mencionado en el capítulo anterior, se empleaba en España para designar las colas o adhesivos animales.

⁹¹⁶ Según Bruquetas esta adhesivo sería el que se denominaba también cola de guantes, término que aparece en ciertos contratos andaluces y que se elaboraba con desechos de pieles usadas para fabricar guantes, normalmente de cabra o cabritilla. Bruquetas, R., 2000, p. 426.

⁹¹⁷ Adhesivo animal que se obtenía de la cocción de cartílagos de animales. Pacheco probablemente se refiere con esta denominación a la cola de tejadas.

⁹¹⁸ Pacheco, F., 1990, L. III, cap. VII, p. 505.

*madera, desengrasándola y pasando por los clavos y nudos, para que azga bien el aparejo y le echan un poco de yeso grueso cernido. Este temple último de la gíscola me agrada más...*⁹¹⁹.

De esta descripción extraemos que la preparación de la gíscola variaba en función del artífice. Así, podía consistir en uno o dos tipos diferentes de cola animal cocidas con una o varias cabezas de ajo machacadas, que podían pelarse o no. También variaba la cantidad de agua empleada y además algunos añadían un poco de yeso a la cola.

Pacheco se refiere a continuación a la elaboración del aparejo de yeso grueso y también del mate que debía recibir la superficie a dorar:

*El yeso grueso conviene que sea vivo y fresco, y se cierna con tamiz o cedazo muy delgado y, apartando del engrudo de carnero que se ha cocido la cantidad conveniente, que antes sobre, estando en buena templa, bastantemente fuerte y caliente se va templando... Y estando bien seca la gíscola, se da la primera mano caliente y no espesa... se van dando hasta cuatro o cinco manos de yeso grueso... aguardando siempre antes de doblarlas que esté el aparejo enjuto... después de seco, se le quitarán con el cuchillo los granos, o se lijará con lixa nueva, para que quede parejo...*⁹²⁰.

Como leemos, de este aparejo se aplicaban cuatro o cinco capas en caliente, dejando secar cada capa antes de extender la siguiente. Por último, se igualaba la superficie con un cuchillo o con una lija.

En cuanto a la elaboración del aparejo de yeso mate se empleaba también la cola de carnero como aglutinante del yeso con el añadido de aceite de comer⁹²¹ o de linaza:

*Con la mesma cola y templa del yeso grueso se da el mate... Templado, no muy ralo ni muy espeso, se colará en las ollas por un cedazo o tamiz muy delgado... La primera mano se dará con crispido⁹²² Y refregando sobre el grueso para asga bien; y las demás se irán continuando moderadamente caliente hasta cinco o seis manos sin aguardar a que esté muy seco... Tienen algunos por bueno echalle un poco de aceite de comer al yeso mate, particularmente en invierno para evitar los ojetes que suele hacer. También he visto a buenos doradores echar el de linaza, pero muy poco. Ni del uno ni del otro echo yo en mis aparejos... Después de bien seco, si no bastare quitarle los granos con un cuchillo, se le pasará una lixa blanda para dexarlo más igual...*⁹²³.

De este aparejo se aplicaban hasta seis manos, extendiendo la primera de ellas con la brocha de punta, puliéndose después, la superficie con una lija blanda. Esta última especificación nos inclina a pensar que existían por entonces distintos tipos de lija.

Por lo que respecta al bol, Pacheco indica que su preparación representaba una de las operaciones más difíciles del proceso de dorado. Consistía en mezclar bol con cola de carnero y agua, a lo que algunos artífices añadían grafito para suavizar el bol y facilitar la posterior acción del bruñido. De esta sustancia se extendían hasta cinco capas en caliente, siendo más espesas las últimas:

El bol que se gasta en la Andalucía es más suave y amoroso que el de Castilla. Quiere ser muy bien molido en losa muy limpia y no estar muchos días antes molido y en agua, porque se

⁹¹⁹ Pacheco, F., 1990, L. III, cap. VII, p. 505.

⁹²⁰ Pacheco, F., 1990, L. III, cap. VII, p. 506.

⁹²¹ Podemos pensar que este aceite sería de oliva.

⁹²² Este término alude a la aplicación del yeso sobre la superficie dejándolo caer de la punta de la brocha en lugar de extenderlo sobre la misma a brochazos.

⁹²³ Pacheco, F., 1990, L. III, cap. VII, p. 506.

enflaquece demasiado. La templa para embolar suele ser los más dificultoso de acertar en el aparejo, y requiere mucha experiencia; pero, daremos alguna luz para que no se yerre. A una escudilla de engrudo, de lo que se templó con el yeso mate, se le echarán tres de agua dulce y, si es verano, cuatro, porque con el calor se fortalece; hácese esta templa de antenoche y queda al sereno y a la mañana amanece helada; con ella caliente se tiemplan el bol para la primera ... Algunos echan al bol un poco de lápiz plomo molido muy bien al agua, para hallar suave el bol y que al bruñir corra la piedra sin rozar, pero ha de ser muy poco; y, si está bueno el aparejo, puede pasar sin él, como pasan en Castilla que no lo usan. Como se fueren dando las demás manos, se irá calentando la cazuela, añadiéndole bol para que vayan cubriendo, y las últimas tendrán más cuerpo, que llegarán hasta cinco⁹²⁴.

Observamos que la preparación del bol variaba en función de la estación del año y del lugar en que se llevara a efecto. También constatamos que en España se empleaba bol producido en distintas zonas de la península como el de Llanes, usado en Castilla y en Andalucía el de Sevilla, cuyas características eran diferentes.

Además el autor señala que la superficie embolada se pulía, una vez seca, con distintos instrumentos: *...y con su pulidor de cerdas áspero se le dará lustre en seco usando en los hondos de otro más pequeño o de una brocha áspera...*⁹²⁵.

Por lo que atañe a la aplicación del oro y a su bruñido, Pacheco señala que la lámina metálica se cogía con una especie de brocha ancha y delgada y se asentaba sobre la superficie embolada, previamente humedecida con agua o con cola de conejo. Además, para que el oro quedara bien asentado, se respiraba sobre la zona donde se acababa de depositar o se presionaba con un trozo de algodón. Otro requisito que había que respetar al dorar era evitar que los panes se montasen unos sobre otros:

...antes de dorar las piezas se les quitará el polvo con unas plumas y con un paño limpio, y con su pulidor de cerdas áspero se le dará lustre en seco usando en los hondos de otro más pequeño, o de una brocha áspera... después de empaletados los panes de oro con l'agua dulce y clara, y su pincel grande y blando se irá mojando la cantidad que bastare y se irá dorando, limpiamente, ayudándose del vaho, del algodón, o coleta de conejo, para dextarlo bien asentado, advirtiéndolo que al mojar se recorte con l'agua ajustada al oro y que no suba por encima dél. En el verano es bueno dorar con agua del pozo, porque refresca el aparejo; y en tal tiempo, lo que se dora por la mañana se bruñe a la tarde y, en tiempo mas templado, el otro día; y si es húmedo y llovisoso, se ha de esperar a que esté bien seco probando, primero, si se puede apretar la piedra, y si sale con lustre⁹²⁶.

Como vemos, en esta fase del proceso, también era necesario tener en cuenta las condiciones climatológicas ya que, en tiempo de calor, al secar la superficie más rápidamente, se podía bruñir poco tiempo después mientras que, en clima templado, se bruñía al día siguiente de aplicar el oro. Por último, en tiempo frío había que esperar más tiempo todavía para permitir que secara bien la superficie dorada.

El autor describe también el mejor método para preparar el yeso mate a base de un yeso muy blanco y de gran calidad, llamado espejuelo⁹²⁷, que se molía y cernía con un cedazo. A este yeso vivo se iba añadiendo agua y removiendo con vigor hasta que se transformaba en yeso muerto o mate. Se dejaba reposar por un espacio de tiempo

⁹²⁴ Pacheco, F., 1990, L. III, cap. VII, pp. 506, 507.

⁹²⁵ Pacheco, F., 1990, L. III, cap. VII, p. 507.

⁹²⁶ *Ibidem* nota anterior.

⁹²⁷ Según Covarrubias cierta especie de yeso... *que reluce como cristal y por eso le llaman espejuelo*. Covarrubias, S. de, 1611, ed. cons. 2003, p. 729.

máximo de 15 días mudando el agua que quedaba en superficie por otra limpia. Pasado este tiempo se eliminaba toda el agua, se ponía en unas tejas y se dejaba secar al sol:

...ha de ser de espejuelo, fresco y bien molido, cernido con cedazo, o tamiz muy delgado, en un lebrillo grande; tendrás media tinaja de agua dulce y con un plato se irá echando en la tinaja y otra persona, con un palo redondo que lo sujete, lo irá meneando, a una mano, muy fuertemente, hase de tener cerca otra vasija con agua para echarle más, si creciere; y, después que esté todo en la tinaja... hase de menear dos veces al día y el agua que sube arriba se ha de sacar cada día y echarle otra limpia por espacio de diez días, o de quince a lo más largo. Algunos le echan el primer día medio cuartillo de aceite de comer para limpiarlo y ponerlo más suave, yo no lo apruebo ni lo usaría. Habiendo pasado este tiempo se le saca el agua y, teniendo las tejas limpias y lavadas, se va echando en ellas con un plato y poniéndolas al sol a secar y se guardan por muchos días⁹²⁸.

Por lo que atañe al dorado al aceite o dorado mate, Pacheco describe el método a utilizar en las superficies de madera, entre otras. El procedimiento se iniciaba extendiendo sobre la superficie dos manos de yeso grueso seguidas de otras dos de yeso fino o mate. Una variante consistía en emplear como aparejo yeso de modelos⁹²⁹ mezclado con albayalde del que se aplicaban tres o cuatro manos. En ambos casos el aparejo, una vez seco, se lijaba para uniformar la superficie:

Y comenzando de las cosas de madera... cualquier imagen, guarniciones o cuadros que se hayan de dorar de oro mate, se han de aparejar, o con yeso grueso y mate, de dos manos o más de cada cosa, lixando el uno y el otro para que esté amoroso y liso; o con yeso de modelos y albayalde molido a el agua, dándole tres o cuatro manos y lixándolo muy bien. Tras esto, se seguirá la imprimación de sombra y blanco y un poco de azarcón, por secante, molido todo con aceite de linaza⁹³⁰.

Como vemos, sobre el aparejo de yeso se aplicaba el mordiente a base de tierra de sombra, blanco y azarcón como agente secativo, aglutinado todo ello en aceite de linaza.

El oro se extendía sobre el mordiente aplicado la tarde anterior para que la lámina metálica se adhiriera bien al mismo: *...Y lo que se hubiere de dorar, estando seca la imprimación, se sisará la tarde antes, pero no más de lo que se pudiere dorar el día siguiente⁹³¹.*

Pacheco nos indica que, para realizar decoraciones doradas con oro mate, podía eludirse la aplicación del aparejo de yeso siempre y cuando la superficie de madera fuera lisa y uniforme. En este caso el proceso consistía en extender únicamente dos capas de pigmento negro humo aglutinado con cola sobre la superficie, previamente impregnada con cola cocida con ajo. Después se lijaba y se extendía otra mano de cola sobre la que se podía fijar ya el mordiente:

...pero si los cuadros estuvieren bien lisos, y no tuviere poros la madera, bastará darles por más brevedad, dos manos de negro carbón, bien molido a l'agua, templado con cola no muy fuerte, habiéndole dado primero una mano de cola flaca con sus ajos a la madera; lixarse han luego y, dándoles otra mano de cola más fuerte, se podrá sisar, estando secos, lo que ha de ser de oro mate o labores; y, estando dorados, recortar el oro y darles de negro humo al olio, con su secante y un poco de barniz⁹³².

⁹²⁸ Pacheco, F., 1990, L. III, cap. VII, p. 507.

⁹²⁹ No hemos podido identificar este tipo de yeso en las fuentes consultadas.

⁹³⁰ Pacheco, F., 1990, L. III, cap. VII, p. 509.

⁹³¹ Ibídem nota anterior.

⁹³² Ibídem nota anterior

Comprobamos que la superficie dorada mate se perfilaba y matizaba con pigmento negro aglutinado en aceite, un agente secativo y una pequeña cantidad de barniz.

Por lo que respecta a la aplicación del oro, éste se colocaba sobre el pomazón y se extendía sobre la superficie con una pluma o pincel y un algodón:

Y poniendo el oro en sus paletas⁹³³, con una pluma o pincel blando, y su algodón, se irá asentando, ayudándose de vaho, sobre la sisa mordiente, limpiándolo, luego, con el algodón limpio y mientras más seca se halla la sisa queda más lustroso y más lindo.

Por último el autor especifica los usos del dorado mate: *Usase el oro mate en cosas que han de estar a l'agua, o que corren riesgo de humedad, en rejas, en encalados y sobre yeso y barro. Y sobre cuadros se hacen variedad de labores...*⁹³⁴.

Pacheco se refiere también a otros mordientes grasos que podían realizarse con pigmentos aglutinados en aceite o a base de colores viejos cocidos en aceite de linaza y un poco de barniz:

La sisa ha de ser, o de sombra de Italia y blanco molido al olio, o de colores viejas cociéndola al fuego la una y la otra con aceite de linaza y colando las colores viejas por un paño basto, echándole, después, un poco de barniz de guadamecileros⁹³⁵, o hecho en casa⁹³⁶.

En cuanto al plateado Pacheco sólo hace alusión a esta técnica, aplicada con el sistema de la corladura, en relación con el estofado, e indica que se empleaba en numerosas zonas de Castilla para ahorrar oro o por no disponer de este metal:

Estofar sobre oro fingido. También es bien saber, de camino, que se puede estofar sobre plata bruñida haciendo que parezca oro; la cual, poniéndola al sol, se le darán dos, o más manos de doradura, hasta que imite el color subido del oro; y, después de seca la pieza, con una brocha blanda se le dará una mano de orines y, estando seca, se podrá estofar como sobre oro... y esto se hace en muchas partes de Castilla, o por ahorrar de oro, o por falta de él⁹³⁷.

Como vemos, para imitar la apariencia del oro, la superficie plateada, una vez bruñida, se recubría con un barniz de tono dorado denominado doradura⁹³⁸ sobre el que, al secar, se daba una mano de orina. Además, de esta descripción extraemos que Pacheco se está refiriendo al sistema de estofado a punta de pincel, ya que si se tratara de esgrafiado, al rascar la policromía de encima de la plata corlada, la corla se eliminaría junto con la pintura, a no ser que la corla se aplicara una vez realizado el esgrafiado, lo que daría lugar a un proceso mucho más laborioso.

Por otro lado, el autor menciona también el origen de la técnica del estofado así como el tipo de decoración empleada en la misma:

⁹³³ Utensilio donde se coloca y corta el oro que en la actualidad se denomina pomazón de dorador.

⁹³⁴ Pacheco, F., 1990, L. III, cap. VII, p. 509.

⁹³⁵ El autor, en otra parte de su obra, aporta una receta para la confección de dicho barniz a base de sandárica disuelta en aceite de linaza cocido con ajos. Pacheco, F., 1990, L. III, cap. VI, p. 502.

⁹³⁶ Receta que se incluye en la descripción del sistema de dorado de tejidos. Pacheco, F., 1990, L. III, cap. VI, p. 493.

⁹³⁷ Pacheco, F., 1990, L. III, cap. VII, p. 508.

⁹³⁸ Barniz que en la actualidad recibe el nombre de corladura.

*En cuanto al estofado. Bizarra fue la invención que hallaron los pintores viejos para adornar las figuras de relieve y la arquitectura de los retablos dorados de oro bruñido, a quien llamaron estofado, en la cual fueron introduciendo los gallardos caprichos de los grutescos usados de los antiguos... los cuales son nuevos en España, y aun en Italia no ha mucho que resucitó este modo...*⁹³⁹.

También, en su opinión, fueron ciertos discípulos de Juan de Udine y Rafael de Urbino quienes introdujeron esta técnica en nuestro país:

*...el modo como se tornó a usar esta pintura fue que Juan de Udine y Rafael de Urbino... Juan de Udine comenzó a contrahacerlos... pienso que Julio y Alexander los cuales... vinieron de Italia a pintar las casas de Cobos, Secretario del Emperador, en la ciudad de Úbeda y de allí a la Casa Real del Alambra en Granada...*⁹⁴⁰.

En cuanto al tipo de motivos empleados en España, Pacheco señala:

*Algunos se aficionaron tanto a los grutescos que, no contentándose con adornar los retablos con los frisos, pilastras y recuadros, revestían todas las figuras de bulto, y ropas de ellas, de este género de follajes, sin perdonar cosa alguna y todo era punta de pincel, y mas punta de pincel... sin usar de otros géneros de grabados, telas o primavera que imitan lo natural; otros, por el contrario, han desterrado los grutescos y cohollos y cosas vivas, y todo es catalufas, flores, arabescos y grabados, huyendo del trabajo e ingenio de lo que tiene estudio, invención y debuxo. Esto hacen los de Castilla, y yo lo he visto en Madrid, donde se tiene muy poca noticia de las cosas de Granada y siguen otros modos de labores y hojas, fuera de la buena manera*⁹⁴¹.

De esta descripción extraemos las diferencias existentes en la aplicación de uno u otro sistema en ciertas zonas de España. Mientras en Castilla se prefería el estofado esgrafiado, en Andalucía se solía optar por el realizado a punta de pincel.

Seguidamente Pacheco proporciona una serie de instrucciones para la realización de los estofados:

*Viniendo, pues, a la práctica, digo: que los colores han de ser tales y tan escogidos como los que usa la iluminación y se han de moler en l'agua con la misma limpieza que hemos dicho, salvo que, en lugar de la templa de la goma, se ha de usar de la yema de güevo fresca, en medio cascarón de agua dulce y clara, batido hasta que levante espuma; con esta templa se han de mesclar los colores para el estofado sobre oro bruñido, emprimando con albayalde todo lo que se ha de colorir, sean grutescos sobre el oro, o ropas metidas de varios colores... y cuando el güevo templado pasare de un día se le añadirán unas gotas de vinagre porque no se corrompa... y si hubiere de hacer algún follage, o subiente, con patrón, por guardar la igualdad de las mitades, después de estarcido sobre el oro, se podrá perfilar con carmín y emprimarlo, después de seco, con blanco, porque sobre él se descubren los perfiles del debuxo y se podrá meter de sus colores varios, con mas limpieza...*⁹⁴².

En esta descripción se especifica que la pintura que se extendía sobre el oro bruñido se confeccionaba al temple de yema de huevo batida, sustancia a la que se añadía vinagre para que se conservara en buenas condiciones en caso de que no se empleara recién hecha. Así mismo se indica que sobre la superficie dorada se debía dar una imprimación de albayalde antes de aplicar los colores. Además se señala que al emplear el sistema de

⁹³⁹ Pacheco, F., 1990, L. III, cap. III, p. 460.

⁹⁴⁰ Pacheco, F., 1990, L. III, cap. III, p. 461.

⁹⁴¹ Pacheco, F., 1990, L. III, cap. III, p. 462.

⁹⁴² Ibídem nota anterior.

estarcido⁹⁴³, para la trasposición de los motivos decorativos con el objetivo de reproducir el dibujo con más facilidad, se perfilarían sus contornos con carmín y se rellenarían después con una imprimación de albayalde aglutinada con yema de huevo o agua de cola.

Por último, incluimos aquí los tres métodos mencionados por Pacheco para la obtención del polvo de oro. El primero consistía en moler repetidamente la misma cantidad de panes de oro y de sal cocida. A continuación el polvo metálico obtenido se lavaba con agua hasta eliminar toda la sal, momento en que se acercaba al fuego para que seicara. Para su empleo se aglutinaba con agua de goma:

Primer modo de moler el oro. Es de esta suerte: tomarase tanta cantidad de sal cocida cuanto fuere el oro que se hubiere de moler, y, teniendo la losa muy limpia, se molerá muy bien en polvo y, poco a poco, se le irán revolviendo los panes de oro y moliendo siempre en seco con mucha fuerza por espacio de una hora, o más; y para saber si está molido, poniendo una pequeña cantidad en el borde de la porcelana, o en otra concha, se echará una gota de agua, y viendo que se deshace y se pone líquido es señal cierta de que está bien molido. Después desto, pondrán todo este oro en otra escudilla, o porcelana limpia y lo irán lavando con agua dulce y clara, mudándola hasta que pierda el sabor de la sal y, estando muy bien lavado, se pondrá en una concha grande cerca de la lumbre de brasas, sin humo, a enxugar; y, después de seco, se usará del con l'agua de goma flaca de iluminar. Y el mesmo orden se guarda para moler la plata⁹⁴⁴.

Comrpobarmos aquí que este sistema se utilizabe también para confeccionar el polvo de plata.

En el segundo método los panes de oro se mezclaban con jarabe de rosas y se trituraban con un dedo en una losa de moler, añadiendo agua a medida que iba secando. Cuando el oro se depositaba en el fondo se lavaba repetidamente con agua clara hasta que se eliminaba el jarabe. El oro se ponía después en el fuego para que recuperara su color.

Para su uso se aglutinaba con agua de goma:

Otro nuevo modo de moler oro es tomar la cantidad de panes que se han de moler y, en una taza vidriada y limpia, echar primero las onzas de xarabe rosado⁹⁴⁵ bastantes y con el dedo deshacerlos en él hasta que estén muy bien mezclados y, luego, molerlo en la losa muy limpia, cebándolo con agua clara, como se fuere secando, una tras de otra, hasta que parezca que está ya muy molido... y habiendo hecho asiento el oro, se le han de ir mudando las aguas claras y limpias, dexándolo asentar tantas veces hasta que pierda el xaraba lo dulce; advirtiéndole que, la última agua con que se ha de lavar ha de ser caliente. Y, después de asentado y sacada el agua, se pondrá la taza o escudilla sobre el rescoldo, para que el oro cobre su natural color y, estando seco, se podrá usar dél con la goma flaca en lo que se ofreciere. La plata se muele de la misma suerte, pero ha de ser acabada de batir echándole unos granos de cal⁹⁴⁶.

Este procedimiento se seguía también para la obtención del polvo de plata con la única salvedad de que se debía añadir un poco de cal.

⁹⁴³ Como ya hemos mencionado, este sistema consistía en emplear un patrón o calco de papel en donde figuraba el dibujo a realizar sobre el oro. Los contornos de dicho dibujo se agujereaban y después se aplicaba pigmento negro que al pasar por los orificios quedaba marcado en la superficie dorada.

⁹⁴⁴ Pacheco, F., 1990, L. III, cap. III, pp. 458, 459.

⁹⁴⁵ Probablemente un jarabe realizado con rosas, ya que Covarrubias define el término rosado como *lo que se hace de las rosas*, poniendo como ejemplo de ello el *azeyte rosado*. Covarrubias, S. de, 2003, p. 1014.

⁹⁴⁶ Pacheco, F., 1990, L. III, cap. III, p. 459.

Para finalizar, el autor se refiere al método más usado por entonces que consistía en pulverizar los panes con goma arábica y una pequeña cantidad de mercurio. Una vez molido el oro se cubría con agua y se dejaba reposar doce horas, operación que se repetía hasta que el agua quedaba totalmente clara, después de lo cual se colaba por una tela. Para su uso el polvo metálico se depositaba en una concha donde se aglutinaba con goma:

Ultimo método más usado... echando en agua la cantidad de goma arábica bastante... se aguardará a que quede tan espesa como un poco miel corriente; ésta se ha de colar por un lienzo delgado. La losa ha de estar limpisima... Echase luego la cantidad de goma que se puede moler y rodear en ella a placer, y el oro, poco a poco, a dos, a cuatro, a seis panes de oro, y incorporados en la goma, se echará a doscientos panes poco menos de la mitad de media onza de solimán⁹⁴⁷, crudo, como viene de la tienda, moliéndolo todo valientemente... Estando bien molido, se echará en una taza grande de vidrio, o vidriada, y meneandolo bien con una brochita de sedas, muy limpia, de manera que se encorpore uno con otro; hase de cubrir, luego de agua limpia, y menearlo con la brocha y cubrirlo y dexarlo asentar hasta que pase tiempo de doce horas y, al cabo de ellas, vaciar el agua y echarle otra limpia, volviendo a menearlo otra vez y esperar otro tanto tiempo a que se asiente y esto se ha de hacer tantas veces hasta que el agua quede tan clara como se echó y luego se ha de colar con un lienzo espeso y muy limpio en la concha o escudilla donde ha de quedar para gastarse; de allí, cuando se gaste, se ha de mesclar con unas gotas de agua clara; esto se entiende habiendo de gastarlo sobre otro color, pero si se gasta sobre la vitela sola, se dará debaxo con la agua de goma con que se ilumina y un poquito de azafrán. La plata va por el mismo camino, menos el solimán⁹⁴⁸.

Para la elaboración del polvo de plata se recurría al mismo sistema pero eludiendo el uso del mercurio.

En Francia se publica en el año 1676 el texto titulado *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres Arts qui en dépendent, avec un Dictionnaire des termes propres á chacun de ces Arts*⁹⁴⁹, escrito por André Félibien. En esta obra se contemplan los dos métodos empleados en la época para el dorado de diferentes superficies, entre las que se encuentran las de madera; ambos procedimientos se describen de forma extensa y pormenorizada. Como introducción a todo ello se alude sucintamente a la práctica del dorado en la época clásica, tomando a Plinio como fuente de información y estableciendo diferencias y paralelismos con la práctica del dorado en Francia en el momento. Con respecto al pan de oro que se obtenía en Roma en distinto tamaño y espesor por el procedimiento del batido el autor afirma:

...nous nous servons ainsi de diverses grandeurs de feüilles d'or, & qui sont aussi plus fortes les unes que les autres... L'on prend du plus fort & de plus pur pour dorer sur le fer & sur les autres metaux; le moins fort & le moins fin sert aux Doreurs en bois qui l'employent plus volontiers parce qu'il ne couste pas tant⁹⁵⁰.

Esta frase resulta de especial interés para nosotros ya que nos informa de que, entre las diferentes calidades del pan de oro que existían en Francia en la época, los doradores de madera utilizaban aquellos más finos y de menor pureza por resultar más económicos.

⁹⁴⁷ *Es el argento vivo, sublimado, de donde tomó el nombre solimán.* Covarrubias, S. de, 2003, p. 943. El argento vivo era la expresión utilizada para designar el mercurio.

⁹⁴⁸ Pacheco, F., 1990, L. III, cap. III, p. 459..

⁹⁴⁹ Ed. cons. 1697. Esta obra fue réeditada en Francia en 1690, 1697 y 1699.

⁹⁵⁰ Félibien, A., 1697, L. I, cap. XXII, p. 206.

Así mismo Félibien señala que, por entonces, la técnica del dorado se había perfeccionado al emplearse además del dorado al agua el método al aceite, desconocido en su opinión por los antiguos y que surgió en siglos anteriores al XVII:

*...mais on peut dire que nous avons l'avantage sur les Anciens de savoir mieux appliquer l'or, & en plus manieres qu'eux. Car le secret de peindre à l'huile que nous avons trouvé dans les dernieres siècles nous a aussi fourny un moyen tres propre pour appliquer l'or d'une façon particuliere dont les Grecs & les Romains n'avoient nulle connoissance. Ce secret est d'une telle importance, que c'est de cette sorte qu'on dore des ouvrages qui resistent aux inures du temps, ce que ne pouvoient pas faire les Anciens...*⁹⁵¹.

A continuación Félibien inicia la descripción de los dos procedimientos empleados en el momento en Francia para la ejecución de los revestimientos dorados en las superficies de madera: el dorado al agua denominado *á Colle* o *á Détrempe*, y el dorado al aceite llamado *á Huile*. En cuanto al dorado al agua se comienza señalando la forma de preparar la cola a emplear para impregnar la superficie de madera antes de extender el aparejo:

*...la preparation de la colle qui se fait avec des rognures de parchemin, ou des rognures de gands. L'on prend une livre que l'on met dans un feau d'eau bien nette, & que l'on fait boüillir dans un chaudron, jufques á ce que le tout soit reduit á plus de la moitié. Lorsque l'on s'en veut ferver pour encoller feulement le bois sur lequel on veut dorer, on la prend toute boüillante, parce qu'elle penetre mieux...*⁹⁵².

Como se puede comprobar, la cola utilizada en esta operación se confeccionaba con trozos de pergamino o de guantes cocidos en agua y se aplicaba hirviendo, lo cual potenciaba su penetración en los poros de la madera. Esta misma cola se empleaba para realizar el aparejo mezclándola con creta hasta el punto de saturación, operación que denomina:

*... infuser du blanc: Quand le bois est aninfi préparé avec de la colle feulement, l'on prend de cette mefme colle toute chaude, que l'on paffe dans un linge, dans laquelle on met du Blanc écrasé en telle quantité qu'il pariffé remplir toute la colle, & l'on appelle cela infuser du blanc*⁹⁵³.

Félibien también hace alusión a la forma de elaborar los panes de creta tamizando este material y añadiéndole agua. A esta mezcla se le daba forma de panes que después se dejaban secar.

*Ce Blanc se fait avec du plâtre bien battu que l'on faffe dans des Eftamis bien fins; En le noyant d'eau, on l'affine le plus qu'on peut & l'on forme des pains que l'on fait bien fecher; ou bien on se fert du Blanc de Rouën ou d'Efpagne, qui font des pains préparez, comme deffus, & que l'on trouve tout faits chez les Efpiciers...*⁹⁵⁴.

De este texto extraemos también que en las tiendas de especiería se vendían ya elaborados dichos panes.

Por lo que respecta al número de capas de aparejo a aplicar, las zonas de talla recibían de siete u ocho, mientras que los campos lisos se daban entre diez o doce. Cada una de las capas se extendía una vez seca la anterior para evitar que el aparejo se resquebrajara.

⁹⁵¹ Félibien, A., 1697, L. I, cap. XXII, pp. 206, 207.

⁹⁵² Félibien, A., 1697, L. I, cap. XXII, p. 208.

⁹⁵³ Ibídem nota anterior.

⁹⁵⁴ Félibien, A., 1697, L. I., cap. XXII, p. 208.

También se recomienda con el mismo objetivo que todas estuvieran confeccionadas con igual proporción de creta y cola, debiendo además tener idéntico espesor:

Lorfque le Blanc a esté infufé quelque temps, & qu'il eft bien diffous, & mefme paffé par un linge afin qu'il foit plus fin, on prend une broffe de poil de fanglier; & pour commencer á blanchir l'ouvrage, on donne fept ou huit couches, en tapant, & les deux dernieres en adouciffant, lorfqu'il y a de la Sculpture. Mais quand l'ouvrage eft tout uni, il faut au moins dix ou douze couches; car le blanc eft la nourriture de l'Or, & ce qui le manteint long-temps. Il faut obferver de ne point donner de couche l'une fur l'autre que la precedente ne foit feche; car autrement l'ouvrage feroit en danger de s'écailler; Et mefme il faut que chaque couche foit égale tant en ce qui regarde la force de la colle, que la quantité ou épaiſſeur du blanc, pour éviter qu'il ne s'écaille⁹⁵⁵.

Como vemos, Felibien resalta la importancia de esta operación al señalar que el aparejo era el alimento del oro y el que lo conservaba durante más tiempo.

Seguidamente se describen de forma extensa y detallada el sistema y los materiales empleados para igualar la superficie aparejada:

Quand le nombre des couches eft achevé... il faut laiffer bien fecher l'ouvrage avant que d'entreprendre de l'adoucir; Et lorfqu'on voit qu'il eft parfaitement fec, l'on prend de l'eau bien nette & avec de gros linge tout neuf, & le plus ferré qu'on peut trouver dont l'on enveloppe de petits baſtons de bois de fapin coupez quarrément, ou en angles, ou en pointes, felon que l'Ouvrage & la Sculpture le demande, on frotte, & l'on adoucit tout le blanc. Puis ſe ſervant d'une broffe de poil de fanglier, qui ait fervi déjà á blanchir, parce qu'elle en eft plus douce, l'on mouille l'ouvrage, á meſure qu'on le frotte avec le linge que eft autour des petits baſtons, ce qui fert á rendre le tout plus uny... plus l'ouvrage eft adoucy & plus on a de facilité á brunir l'Or qu'on met deſſus⁹⁵⁶.

De este texto extraemos que la superficie se igualaba con pequeños trozos de madera cortados en diferentes formas, según las características de la zona, y envueltos en tela húmeda. A medida que se frotaba con dichos elementos se iba humedeciendo la superficie con una brocha. Así mismo se destaca la importancia de dicha operación, ya que cuanto más uniforme fuera la superficie aparejada mejor se bruñiría el oro.

Además la superficie se pulía con cola de caballo, momento a partir del cual podía decorarse la superficie. Esto último podía hacerse con diferentes dibujos grabándolos con un instrumento de hierro plano. Así mismo los motivos en relieve, que podían haber perdido definición a causa de la aplicación aparejo, se repasaban para recuperar los contornos con hierros de repasar o bien con formones, gubias o cinceles. También se podía emplear al efecto un formón de punta redondeada o un hierro cuadrado, ambos de reducidas dimensiones. Para retirar el yeso con más facilidad se mojaba antes con una brocha humedecida en agua:

Lorfque le Blanc eft bien fec, l'on prend de la preſſe, avec laquelle on frotte tout l'ouvrage, pour oſter encore mieux les grains, & les inégalitez qui y peuvent eſtre... Cela fait, on grave fur les filets, ou dans les fonds avec un petit fer quarré qui eft plat. Et comme il eft impoſſible qu'ayant donné neuf ou dix couches de blanc, on n'ait bouché & remply la ſculpture, ceux qui veulent que leur ouvrage foit propre, prennent un Fer á reitrer, qui eft un fer croche, pour contourner tous les ornemens & les déboucher; Ou bien on prend un Fermail ou des Gouges, ou un Cizeau, & l'on donne aux ornemens de Sculpture la meſme forme que le Sculpteur a

⁹⁵⁵ Ibídem nota anterior.

⁹⁵⁶ Félibien, A., 1697, L. I., cap. XXII, p. 209.

*observé... On se fert auffi d'un petit Fermoir á nez rond ou d'un petit fer quarré. Et pour couper le blanc avec plus de facilité & plus nettement, on le mouille un peu avec une broffe*⁹⁵⁷.

Como podemos comprobar, esta fase constituía un laborioso proceso en el que se empleaban numerosas y diferentes herramientas. No obstante, éste podía obviarse cuando la obra estaba delicadamente tallada aplicando sólo dos o tres capas de aparejo. Sin embargo, el autor advierte que el resultado no era tan bueno ni tan duradero como cuando se extendían nueve o diez estratos de aparejo:

*On se peut exempter, si l'on veut, de tout ce travail, lorsque l'ouvrage est delicatement taillé; Car afin de ne boucher pas la Sculpture, on ne donne que deux ou trois couches de blanc bien clair. Mais... ce travail n'est jamais si beau, ne se maintient pas tant... que lorsqu'elle a receu neuf ou dix couches de blanc... comme j'ay dit cy-deffus*⁹⁵⁸.

A continuación se indica que sobre toda la superficie se aplicaba, en especial cuando existían motivos en relieve, una capa de color ocre amarillento a base de pigmento del mismo color mezclado con agua o bien aglutinado con cola más suave que la empleada en el aparejo:

*Après... il faut prendre une broffe pour le frotter avec de l'eau bien nette, parce qu'il ne peut qu'il n'ait esté enfraissé á force de le manier. Ensuite & sur le champ, l'on peut prendre de bel Ocre jaune infusé dans de l'eau, c'est-à-dire qu'il faut le détremper, & faire fondre dans l'eau... Ou bien on le broye sur une Efcaille de mer ou autrement, & on le détrempe avec un peu de colle, plus foible de la moitié que celle qui a fervy á blachir, on appelle cela de la detrempe. Après l'avoir fait chauffer, l'on en couche tout l'ouvrage principalement dans les fonds, lorsqu'il y a de la Sculpture, afin que cette couleur puisse suplér á l'Or, qu'on ne peut mettre dans les creux*⁹⁵⁹.

Como vemos, esta operación tenía como objetivo suplir al oro en las zonas rehundidas y más ocultas de la talla, lugares donde resultaba difícil extender la lámina metálica.

Una vez seca la imprimación amarilla se extendía el mordiente especificándose que, cuando se trataba del marco de una pintura, se recubría por completo con el mismo excepto en las zonas rehundidas. En este mordiente se empleaba también cola de pergamino o de guantes:

*Quand le jaune est sec, si c'est une bordure de Tableau par exemple, on la couche toute d'Affiette, excepté dans les creux. Il faut détremper l'Affiette avec cette même colle á détrempe, dont l'on s'est servi pour l'ocre. L'on donne la premiere couche un peu claire, & lorsqu'elle est feche l'on en donne deux autres, mais il faut que l'Affiette ait plus corps & soit plus épaisse...*⁹⁶⁰.

Como vemos, se aplicaban tres manos del mordiente de las cuales la primera tenía que ser más floja.

Por lo que respecta a la composición del mordiente a emplear en este tipo de dorado, el autor proporciona una fórmula a base de bol arménico, sanguina, grafito y sebo cocidos en agua, a lo que se añadía después cola de pergamino caliente:

Cette Affiette est composée de Bol d'Armenie, environ gros comme un noix, broyé á part, de Sanguine gros comme une petite fave, de Pierre de Mine de Plomb gros comme un pois broyez

⁹⁵⁷ Félibien, A., 1697, L. I., cap. XXII, pp. 209, 210.

⁹⁵⁸ Félibien, A., 1697, L. I., cap. XXII, p. 210.

⁹⁵⁹ Ibídem nota anterior.

⁹⁶⁰ Ibídem nota anterior

*ensemble; du suif gros comme une lentille que l'on broye ensuite avec les drogues que j'ay marquées cy-deffus, & avec de l'eau... Quand le tout est bien broyé, on le met dans un petit godet; on verse deffus de la colle de parchemin toute chaude, la passant au travers d'un linge...*⁹⁶¹.

Félibien señala que algunos artífices incorporaban además al mordiente un poco de jabón o aceite de oliva junto a una pequeña cantidad de negro humo calcinado, mientras que otros añadían sustancias como pan, antimonio, estaño, mantequilla o azucar cande:

*...Il y en a qui meslent encore parmi, un peu de Savon ou d'Huile d'olive, & un peu de noir de fumée calciné; D'autres y mettent du Pain brûlé, du Biftre, de l'Antimoine, de l'Etain de glace, du Beure, du Sucre-candy, chacun selon sa maniere, & ces fortes de graiffes fervent pour donner plus de facilité à brunir l'or, & luy donner plus d'eclat... Car si l'Affiette est bien composée, l'or en demeure plus beau...*⁹⁶².

Todos estos materiales tenían como finalidad facilitar el bruñido del oro y conferirle más brillo ya que, como dice el autor, si el bol estaba correctamente elaborado el dorado resultante sería más bello.

En lo que se refiere al procedimiento seguido para dorar, el autor comienza describiendo los utensilios que se utilizaban al efecto: un instrumento denominado *coussinet*⁹⁶³, formado por una tabla de madera cubierta de crin, borra o fieltro por la parte de abajo y por arriba con una piel de cordero o de vaca bien tensada que se fijaba a la madera con pequeños clavos. Este utensilio llevaba también en dos de sus lados un trozo de pergamino de seis dedos de alto, cuya finalidad era evitar que el oro allí depositado volara a causa de las corrientes de aire:

*...Couffinet qui est fait d'un morceau de bois... sur lequel est posé un lit de crin ou de bourre ou de feutre; & par deffus une peau de mouton ou de veau bien tendue, & attachée avec de petits clous. Ce Couffinet est entouré de deux coftez, d'un morceau de parchemin de six doigts de haut, pour empêcher que le vent ne jette à terre l'or qu'on met deffus*⁹⁶⁴.

Para la aplicación del oro, los panes se colocaban en el pomazón donde se cortaban con un cuchillo y después se tomaban los trozos con una especie de pincel ancho, confeccionado con pelo de cola de caballo, llamado *palette* que se mojaba con un poco de aceite o se humedecía ligeramente respirando sobre el mismo. También podían impregnarse las puntas de los dedos con un poco de aceite de oliva y después tocar suavemente el pincel. Todo ello tenía como finalidad que el oro se pudiera coger mejor:

*...Pour appliquer l'or, l'on tient le Couffinet de la main gauche avec les Pinceaux à dorer qui font de différentes grosseurs, L'on vuide sur ce même Couffinet telle quantité de Feuilles d'or que l'on veut, puis en prenant une feuille avec le couteau, on l'étend sur le Couffinet, & pour en venir plus aisément à bout on souffle doucement... ce qui fait étendre la feuille. On la coupe avec le couteau... on la prend avec une palette, qui est faite de la queue du Gris. Et afin de prendre l'or plus facilement, il faut poser la palette contre ses lèvres & hallener... ou mouillant un peu le bout des doigts dans de l'huile d'olive les passer sur la queue de Gris...*⁹⁶⁵.

También se podía emplear para dorar un utensilio denominado *bilboquet* formado por un pequeño trozo de madera recubierto con una tela fina fijada a la misma:

⁹⁶¹ Félibien, A., 1697, L. I., cap. XXII, pp. 210, 211.

⁹⁶² Félibien, A., 1697, L. I., cap. XII, p. 211.

⁹⁶³ En español, pomazón de dorador.

⁹⁶⁴ Félibien, A., 1697, L. I., cap. XII, p. 211.

⁹⁶⁵ *Ibidem* nota anterior.

*On se fert auffi au lieu de palette de Gris d'un petit morceau de bois quarré, où l'on attace un petit morceau d'étoffe fin pour prendre l'or, & le mettre dans les endroits les plus difficiles... Ce petit morceau d'étoffe ainfi attaché, s'appelle Bilboquet*⁹⁶⁶.

Este instrumento se empleaba para aplicar el oro en las zonas más difíciles de dorar como las molduras anchas, las de media caña o los fondos; es decir, en las zonas amplias y lisas donde se debían extender panes de oro enteros sin que se formaran arrugas, ya que allí los defectos del dorado se evidencian especialmente. Por lo tanto la utilización de utensilios de base más ancha, como los *bilboquets*, para coger y asentar el oro facilitaría la labor y daría mejores resultados.

En cuanto al bruñido Félibien indica que, una vez seco el dorado, éste se llevaba a cabo en los lugares más apropiados para realzar todas las zonas de la obra, empleando para ello diferentes bruñidores que podían confeccionarse con un diente de lobo o de perro y también con una piedra denominada sanguina:

*Quand l'or est bien fec, on le brunit dans les lieux, où l'on juge estre le plus á propos pour mieux dégager, faire fortir, & faire paroître toutes les parties de l'ouvrage. Por cet effet, l'on se fert d'une Dent de loup ou de chien, ou bien d'un caillou qu'on appelle Pierre de Sanguine...*⁹⁶⁷.

Después, sobre las partes doradas sin bruñir se aplicaba una mano de cola a la que se podía añadir un poco de bermellón para avivar el color del oro, acción que se denominaba *matter l'or*: *Après que l'ouvrage est bruni, l'on matte & l'on repaffe avec un pinceau bien doux & de la colle á détrempe, ce qui n'a pas esté bruni ou bien l'on met un peu de vemillion puor donner plus de feu á l'or...*⁹⁶⁸.

A continuación, en las zonas rehundidas de la talla, se extendía una mezcla de bermellón denominada *vermeil* con el objetivo de resaltar aún más la tonalidad del oro y para que asemejara a las obras de orfebrería:

*Cela étant fait, l'on couche du Vemeil dans tous les creux des ornemens de Sculpture pour donner encore plus de Feu á l'or, & pour imiter l'Orfèvrerie. Ce Vermeil est composé de Gomme gutte, de Vermillon, d'un peu de Brun rouge, por attendrir le Vermillon. On broye le tout ensemble & on le mefle avec du Vernis de Venise, & un peu de Huile de Terebentine. Il y en a qui prennent de la Lacque fine, d'autres du Sang de dragon, qui s'employe ordinairement á détrempe avec un peu de colle que l'on met dedans, ou avec de l'eau pure*⁹⁶⁹.

Vemos que esta sustancia se confeccionaba con goma guta, bermellón y un poco de marrón rojizo, sustancias que se cocían con barniz de Venecia⁹⁷⁰ y un poco de aceite de trementina. Además se indica que algunos artífices añadían a la mezcla goma laca y otros sangre de drago mezclada, por lo general, con cola o agua pura.

Por último se indica que, cuando la superficie dorada presentaba pequeñas faltas de oro, se podía aplicar allí polvo de este metal, previamente aglutinado en una concha con un poco de goma arábiga. Esta operación recibía el nombre de *boucher d'or moulu*⁹⁷¹:

⁹⁶⁶ Félibien, A., 1697, L. I., cap. XXII, p. 212.

⁹⁶⁷ Ibídem nota anterior

⁹⁶⁸ Ibídem nota anterior.

⁹⁶⁹ Félibien, A., 1697, L. I, cap. XXII, p. 213.

⁹⁷⁰ Este barniz en Francia se denominaba también “barniz blanco” y se confeccionaba con almáciga y trementina de Venecia disueltas en esencia de trementina. Pomet, P., *Histoire générale des drogues simples et composees*, 1694, L. V., cap. LVIII, p. 290.

⁹⁷¹ Literalmente tapar con oro molido.

Comme il arrive quelquefois qu'après avoir bruni l'or, on y trouve encore de petits défauts, on peut les ramender avec de l'or moulu que l'on met dans une petite coquille avec un peu de Gomme arabique... L'on appelle cela boucher d'or moulu⁹⁷².

Por otro lado, y con respecto al plateado, Félibien especifica que el procedimiento empleado para su ejecución era el mismo que el del dorado, tanto cuando se deseaba dejar la plata en su color natural, como cuando la intención era la obtención de superficies corladas. No obstante, puntualiza que estas últimas nunca adquirirían el brillo del oro auténtico ni duraban demasiado tiempo:

On observe la mefme conduite pou coucher d'argent comme pour coucher d'or, foit que l'on veuille faire des ouvrages tous blancs, foit pour paffer par-deffus l'argent un vernis qui donne une couleur d'or à l'argent, mais qui à la verité n'a jamais l'éclat du vray or, & ne dure pas long-temps. Ce vernis fe fait avec du Carabé, du Sang de dragon, de l'huile de Therebentine, ou de la Gomme gutte⁹⁷³.

De este texto se constata que el barniz de corladura se confeccionaba con resina de ámbar diluída en aceite de trementina con el añadido de sustancias colorantes como la sangre de drago o la goma-guta.

Seguidamente el autor se refiere al sistema de dorado al aceite en el que se empleaba como mordiente la sustancia que quedaba en los recipientes donde los pintores limpiaban sus pinceles ya que, en su opinión, ésta se volvía tremendamente grasa con el paso del tiempo. Dicha sustancia debía después cocerse y colarse por una tela⁹⁷⁴ y en el momento de dorar se extendía sobre la superficie con un pincel:

Pour la seconde façon de dorer, qui eft á Huile on fe fert de la Couleur qui tombe dans les Pinceliers où les Peintres nettoient leurs pinceaux, & qui devient extraordinairement graffe par la longueur du temps. On la rebroye, & on la paffe par un linge; & quand on veut dorer, on l'applique delicatement fur l'ouvrage avec un pinceau...⁹⁷⁵.

Félibien especifica también que, para dorar las de superficies de madera, era necesario impregnarlas previamente con cola y aplicar después algunas capas de aparejo a base de creta y cola, al igual que en el dorado al agua. Tal procedimiento se seguía para obtener una superficie uniforme como base del dorado:

Pour rendre l'ouvrage plus uni, quand c'eft du bois qu'on veut dorer, on l'encolle & on luy donne quelques couches de blanc á colle que l'on rend unies, comme fi c'eftoit pour dorer à détrempe. Enfuite l'on met deux couches de couleur, & quand la derniere vient à eftre prefque feche, mais en forte toutefois qu'il y ait un certain gras propre à aspirer l'or, on couche les feüilles deffus, fe fervant feulement pour l'ordinaire de coton, pour les prendre & les pofer fur la couleur, au lieu des palettes & Bilboquets qui fervent à dorer à détrempe⁹⁷⁶.

Como se constata en el texto, una vez aparejada la superficie, se extendían dos estratos del mordiente y, cuando todavía no había secado por completo, se aplicaba el oro con un trozo de algodón en lugar de los pinceles o brochas de pelo de caballo y *bilboquets* empleados en el dorado al agua. Con respecto a este método Félibien señala además

⁹⁷² Félibien, A., 1697, L. I, cap. XXII, p. 213.

⁹⁷³ Félibien, A., 1697, L. I, cap. XXII, p. 214.

⁹⁷⁴ Operación que tendría como objetivo eliminar impurezas.

⁹⁷⁵ Félibien, A., 1697, L. I, cap. XXII, p. 215.

⁹⁷⁶ *Ibidem* nota anterior.

que, a pesar de carecer de la belleza y brillo del dorado al agua, presentaba la ventaja de poderse emplear en superficies expuestas a la intemperie:

Cette maniere de dorer ne reçoit pas toutes les beutez & les brillans de celle qui fe fait fur le blanc à détrempe; mais auffi elle peut estre employée à l'air & à l'eau, ou l'autre ne pourroit pas refifter...⁹⁷⁷.

La exposición sobre la técnica del dorado finaliza con una descripción de un sistema diferente denominado *Colle à miel* o *Bature* que no permitía el bruñido de la superficie dorada ni era tan duradero como el método al aceite. Para su ejecución se utilizaba un mordiente obtenido mezclando miel con agua de cola y un poco de vinagre, sustancia que se empleaba como colorante, ya que teñía ligeramente la miel. De este mordiente se aplicaba sólo un estrato cuya consistencia grasa y glutinosa permitía la adecuada adhesión de la lámina metálica al mismo:

Il y a encore une maniere de dorer qui n'est ny à détrempe ny à huile, mais l'Or qu'on employe ne fe peut pas brunir comme à détrempe, ny auffi estre de durée comme à huile. Cela fe fait en meflant du Miel avec de l'eau de colle & un peu de vinaigre qui fert à faire couler le Miel. On détrempe le tout enfemble; on en fait une couche, qui demeure graffe & flutineufe à caufe du miel qui afpire l'or, & qui s'attache fortement au corps, fur lequel on le met. Cette maniere de dorer n'est bonne que pour donner des rehauts ou hachures fur des tableaux à detrempe & à fraifque: & pour faire des filets fur du ftuc. Car fi l'on couchoit des grands fonds, l'or veindroit à fe jerfer & à fe fendre, parce que la colle venant à fecher, la miel fe retire; Et les feüilles d'or fe caffant... On appelle cette maniere de dorer Colle à miel ou Bature⁹⁷⁸.

Como leemos, este sistema se consideraba apropiado para realizar plumeados y realces, o retoques sobre la pintura al temple y al fresco, así como para fileteados sobre trabajos de yeso. No obstante, esta sustancia no podía emplearse en zonas extensas ya que el oro tendía a desprenderse dado que la miel al secar se contraía.

Por último, cabe mencionar que Felibien alude a la técnica del bronceado en el diccionario de términos que incluye al final de su obra⁹⁷⁹: *...c'est la qui imite la bronze, ce qui fe fait avec la purpurine, cuivre broyé ou feüilles de cuivre appliques come des feüilles d'or.*

En el año 1681 se edita en Florencia el *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno* que escribe Filipp Baldinucci. En este diccionario de términos artísticos encontramos información sobre la práctica del dorado en Toscana, al proporcionarse la explicación de los nombres de los procedimientos y materiales propios de esta técnica⁹⁸⁰. Así, del sistema de dorado al agua, que se define con la expresión *dorare a bolo* se dice:

Mettere a oro, adoperando per attaccarlo il bolo ed si fa col coprir prima di gesso da oro la cosa da dorarsi, aggiungendosi sopra il bolo macinato, e temperato con chiara d'uovo; il quale doppo ch'e secco si bagna leggermente con acqua, e cosi bagnato vi si posa sopra la foglia dell'oro, la quale tenacemente appiccandosi ad esso, facilmente si brunisce, e lustra, dopo che si lascia bene asciugare. Questo modo di dorare, usase comunemente sul legno⁹⁸¹.

⁹⁷⁷ Ibídem nota anterior.

⁹⁷⁸ Félibien, A., 1697, L. I, cap XXII, p. 216.

⁹⁷⁹ Félibien, A., 1697, p. 362.

⁹⁸⁰ La mayor parte de la información que plasma este autor sobre el dorado procede de la tratadística italiana anterior.

⁹⁸¹ Baldinucci, F., 1681, p. 53.

Vemos que el proceso consistía en aplicar sobre la superficie aparejo de yeso y encima bol previamente aglutinado con clara de huevo y, cuando estaba bien seco, se humedecía ligeramente con agua para fijar el metal. Por último, una vez seca la superficie dorada se procedía a bruñirla. Además, se indica que este procedimiento era el que se empleaba habitualmente para dorar la madera.

Para elaborar el aparejo de yeso se utilizaba *gesso da oro*, también denominado yeso de Volterra⁹⁸² mezclado, por lo general, con cola de pergamino⁹⁸³:

*Una sorta di gesso sottilissimo e delicato, fatto d'Alabastro cotto; e chiamasi anche gesso di Volterra, perchè quivi se ne fa in abbondanza. Serve per dorare, e dipingere, stendendolo prima sopra la tavola, o altra superficie, che dovrà esser dorata o dipinta; dipoi asciutto che sia, va stropicciato con pelle di pesce, o pomice, finché si riduca interamente pulito e liscio. La sua tempera per lo più è colla di libellucci*⁹⁸⁴.

El aparejo, ya seco, se frotaba con piel de pescado o con piedra pómez para obtener una superficie lisa y homogénea.

Del bol se dice que era un color rojo oscuro que servía para aplicar el oro: *Bolarmenico. Colore rossigno scuro che serve per mettere d'oro... a noi viene portato dall'Elba, e d'altronde*⁹⁸⁵. El que se usaba en Toscana lo traían de la isla de Elba, entre otros lugares.

El pan de oro que se empleaba para dorar era de veinticuatro quilates, medía un octavo de brazo por cada lado y el coste de cada mil panes no superaba los seis escudos:

*Oro in foglia. Oro di ventiquattro carati, battuto tanto hostilmente, che ridotto in foglie largue un'ottavo di braccio per ogni verso, non arriva a valer più, che scudi sei per ogni migliaio di foglie, compresa in esso prezzo l'opera del manifattore*⁹⁸⁶.

El precio y tamaño del oro son los mismos que cita Vasari en el siglo anterior⁹⁸⁷.

El sistema de dorado con mordiente graso se describe también de forma sucinta:

*Dorare a mordente. Mettere a oro sopra mordente e si fa aquel lavoro, che non si può, o non si vuol brunire, o lustrare, coprendo la cosa da dorarse con mordente, in vece di bolo; il qual mordente, per eser di essa natura untuoso e viscoso, senza interposizione d'altra materia, riceve e tiene stabilmente la foglia d'oro*⁹⁸⁸.

En este texto constatamos que al dorar con este método no se utilizaba bol. En cuanto a las características del mordiente, solamente se indica que se trataba de una mezcla de varios colores u otras sustancias que no se especifican: *Un composto di diversi colori, o altre materie, col quale si coprono quelle cose, che si voglono dorare, senza brunitura o lustro*⁹⁸⁹.

⁹⁸² El empleo de este tipo de yeso figura en la obra de Cennini, C., 2000, cap. CXV, p. 154.

⁹⁸³ En italiano *colla di libellucci*. Baldinucci, F., 1681, p. 36.

⁹⁸⁴ Baldinucci, F., 1681, p. 66.

⁹⁸⁵ Baldinucci, F., 1681, p. 22.

⁹⁸⁶ Baldinucci, F., 1681, p. 115.

⁹⁸⁷ Vasari, G., 1993, cap. XXVIII, p. 86.

⁹⁸⁸ Baldinucci, F., 1681, p. 55.

⁹⁸⁹ Baldinucci, F., 1681, p. 100.

En cuanto al plateado, que se seguía denominando “dar de plata”, se señala que consistía en aplicar el pan de plata con una sustancia resistente como el bol, el mordiente o la clara de huevo, entre otras: *Coprire che sia con foglia d'argento, attaccatavi sopra... con materia tenace, come bolo, mordente, chiara d'uovo, o altro: il che si dice ancora, metter d'argento*⁹⁹⁰. Comprobamos aquí que podía platearse tanto al agua como con mordiente graso. Además, se dice que el pan de plata servía para platear y también como fondo de los colores transparentes: *Riducesi ancora l'Argento a questa guisa in foglia, e serve per inargentare, o per metter sotto come fondo a quei colori, che per non aver corpo traspariscono, & il colorire con essi l'argento dicesi velare*⁹⁹¹. Constatamos en el texto que el aplicar sobre la plata dichos colores se denominaba “velar”.

Por lo que respecta a Inglaterra, en el año 1688 se publica el texto titulado *A Treatise of Japaning and Varnishing*⁹⁹² escrito por John Stalker y George Parker. Esta obra contiene un capítulo dedicado al arte del dorado que se inicia con un preámbulo del que podemos extraer algunos datos de interés sobre la práctica del mismo en la Inglaterra del siglo XVII. Así, en primer lugar, se hace referencia al empleo del polvo de bronce y a los metales “viles” como sustituto del oro auténtico. De estos materiales se dice que podían engañar al ojo experto y eran más económicos:

*...for brass dust, and viler metals have been thus disguised to counterfit the more noble and excellent: yet it cannot be denied, but that they are such cunning cheats as may almost impose upon the skillful and ingenious. And this may be said in their behalf, that although they deceive the eye, they neither pick or endanger the purse...*⁹⁹³.

A pesar de ello se afirma que el arte de el dorado no admitía el uso de metales falsos o de baja ley, pudiéndose emplear únicamente oro fino y sin adulterar: *...Gilding accepts not of base materials, is wholly unacquainted with cross or allay, and the finest unadultered gold is the only one acceptable guest...*⁹⁹⁴. Esta defensa del oro fino indica el empleo en la práctica del falso, aunque desconocemos hasta que punto estaba generalizado su uso.

Por otra parte, en esta introducción se informa de la disputa por el título de dorador existente en Inglaterra entre los diferentes especialistas, ya que los del metal lo reclamaban para sí en exclusividad. Esta controversia era considerada absurda por los autores, ya que entendían que la práctica del dorado sobre cualquier tipo de superficie habilitaba para su uso:

*Guilders on metals will quarrel at the name, who pretend, that Gilding is a term appropriated to the working on Metals only, but the dispute is equally trivial, and unreasonable: for if I overlay Wood or any other body with Gold, I cannot conceive how I transgress the rules of common sense of English, if I say, I have gilded such a wood; and I shall therefore acquiesce in this title...*⁹⁹⁵.

Por último, se señala que todos los materiales para dorar al aceite se podían adquirir ya confeccionados en las tiendas donde se vendían colores:

⁹⁹⁰ Baldinucci, F., 1681, p. 74.

⁹⁹¹ Ibídem nota anterior.

⁹⁹² Ed. cons. 1988.

⁹⁹³ Stalker, J. y Parker, G., 1988, cap. XVIII, p. 50.

⁹⁹⁴ Ibídem nota anterior.

⁹⁹⁵ Ibídem nota anterior.

*I shall here instruct you in all things necessary for this way of Guilding, as Primer, Fat Oyl, and Gold-size, all which are to be gotten at the Colour-shops... but because they are scarce commodities, and seldom to be met with very good, tis requisite for those who guid much, to make it themselves, after this manner*⁹⁹⁶.

No obstante, aunque dichos materiales eran por lo general de buena calidad, se recomienda a aquellos que doraban con profusión elaborarlos por sí mismos, motivo por el que se describen en la obra. De este modo, se incluyen varias fórmulas para confeccionar mordientes grasos. En primer lugar aparece una en la que el mordiente se elaboraba con cualquier pigmento que tuviera cuerpo, como el blanco de plomo, el ocre rojo o el sombra molidos en aceite: *Priming you may make of any colour that hath a body; as whitelead, brown or red Oker, and Umber, ground in oyl pretty light...*⁹⁹⁷.

Se menciona también otro mordiente, del que se dice que era el preferido por los pintores, realizado con restos de colores y con la sustancia que se obtenía después de limpiar los pinceles sucios. Todo ello se mezclaba, triturbaba e introducía en una bolsa de tela de lona que, una vez cerrada, se presionaba hasta que el mordiente salía a través de la tela. Además se especifica que, si el color resultante era demasiado oscuro, se podía aclarar añadiendo un poco de blanco de plomo:

*...but the Painters have the best conveniency for this composition; for tis made of the scraping of their pots, the oldest skinny colours, and the cleansing or filth of their Pencils. All these being mixed grind very well, put them into a canvas-bag that will hold a pint, sowed very strongly for this purpose. If the colour be too dark, it may be alter'd by adding a little white-lead. Being securely in-closed and tied up, press it...until the fine primer be squeezed out... With this your piece must be very thinly primed over, and permitted to drie*⁹⁹⁸.

Como se indica en el texto, sobre la superficie a dorar se extendía una capa fina del mordiente que se dejaba secar antes de aplicar la lámina metálica.

A continuación se describe la preparación del aceite graso, empleando para ello aceite de linaza que se sometía a un proceso de secado al sol durante cinco o seis meses, pasados los cuales adquiriría la consistencia de la trementina⁹⁹⁹:

*It is nothing else but Linseed oyl, managed thus. Put it into leaden vessels... Set them out exposed to the Sun for five or six months, until it becomes as thick as Turpentine, the longer it stants the more fat it will be, and by consequence the Gold will require a better gloss; if it arrive to the consistence of butter, that it may be almost cut with a knife, reserve it carefully, and as the best for use that can possibly be made*¹⁰⁰⁰.

Como vemos en este texto, se afirma también que cuanto más tiempo se dejara reposar el aceite, más graso sería, lo que incrementaría el brillo del oro. Así mismo, se indica que el mejor aceite era el que adquiriría la consistencia de la mantequilla.

También se menciona otro mordiente graso que se elaboraba con pigmento ocre de la mejor calidad, finamente pulverizado y aglutinado con aceite de linaza.

⁹⁹⁶ Ibídem nota anterior.

⁹⁹⁷ Ibídem nota anterior.

⁹⁹⁸ Stalker, J. y Parker, G., 1988, cap. XVIII, pp. 50, 51.

⁹⁹⁹ Se alude aquí a la resina que se extrae de cierto tipo de coníferas como el abeto, el alerce o el pino, entre otras.

¹⁰⁰⁰ Stalker, J. y Parker, G., 1988, cap. XVIII, p. 51.

*Provide the best yellow Oker, see it very finely grinded and thick with Linseed-oyl... You may use it presently, and if you keep it seven years twill come to no damage, but on the contrary be much better for your purpose...*¹⁰⁰¹.

Esta mezcla podía utilizarse inmediatamente o bien mucho tiempo después, ya que se conservaba durante siete años sin estropearse. No obstante se puntualiza que era mejor emplearla recién hecha.

Seguidamente se hace referencia al procedimiento a emplear para extender los mordientes, para lo que se hacía uso del mejor de ellos mezclado con aceite graso en la misma proporción. Dicho mordiente se aplicaba con una brocha usada sobre la superficie a dorar, después se dejaba reposar durante veinticuatro horas al abrigo del polvo:

*Take of the best Gold-size, and of fat Oyl, an equal quantity... Mix and incorporate them well together... and put them into a pot; procure a clean Brush that has been formerly used, and with it dipt in the Size pass all the piece very thinly... Having thus done, remove it to a convenient place for twenty four hours, free and secure from dust; the longer it stands, the better gloss your Gold or Silver will be adorned with, provided that it be tacky and clammy enough to hold your metals...*¹⁰⁰².

En este texto se señala también que, cuanto más tiempo reposara el mordiente, mayor sería el brillo del oro y de la plata, siempre y cuando la superficie continuara estando suficientemente pegajosa para que se pudiera fijar en ella la lámina metálica.

Por otra parte se describen los utensilios empleados en el dorado, comenzando con un instrumento denominado *cushion*¹⁰⁰³, una especie de almohadilla que se confeccionaba con cuero relleno de estopa; se estiraba en una tablilla de madera que normalmente iba rebordeada en un extremo con una tira de pergamino, cuya finalidad era proteger el oro allí depositado de las corrientes de aire. Sobre este instrumento se cortaba el oro o la plata con un cuchillo fino, ancho, afilado y de bordes uniformes:

*Of laying on the Gold, and the Tools required for the business. You are desired in the first place to furnish your self with a Cushion made of Leather stufft very even with Tow, and strained on a boar 10 inches one way, and 14 the other. On this you are to cut the gold and silver with a thin, broad, sharp, and smoothedged knife... The Guilders commonly border their Cushion at one end, and four or five inches down each side, with a strip of parchment two inches high, intending by this fence and bulwark to preserve their Gold from the assaults of Wind, and Air...*¹⁰⁰⁴.

También se señala que se empleaban tres o cuatro pinceles de pelo más fino que el de los ordinarios, algunos de los cuales eran de pluma de cisne:

*...three or four Pencils of finer hair than ordinary; some are of Swans-quills... the Artists use also the end of a Squirrels tail spread abroad, and fastened to a flat pencil-stick... it serves for taking up and laying on whole Leaves at a time, and is by them called a Pallet: Cotton is also requisite, and some use nothing else*¹⁰⁰⁵.

¹⁰⁰¹ Ibídem nota anterior.

¹⁰⁰² Stalker, J. y Parker, G., 1988, cap. XVIII, pp. 51, 52.

¹⁰⁰³ Similar al pomazón de dorador.

¹⁰⁰⁴ Stalker, J. y Parker, G., 1988, cap. XVIII, p. 52.

¹⁰⁰⁵ Ibídem nota anterior.

Como vemos, los artistas utilizaban además un instrumento denominado *pallet*¹⁰⁰⁶, confeccionado con la parte final de la cola de la ardilla extendida a modo de abanico y sujeta al mango de un pincel plano; se utilizaba para coger una hoja de oro entera. Además se indica que era necesario contar con algodón y que algunos artífices sólo recurrían a este material, probablemente tanto para coger como para asentar el oro, en lugar de los pinceles y el *pallet*.

Por lo que atañe a la aplicación del pan de oro sobre la superficie a dorar, este se tomaba con el pincel o el algodón y, una vez depositado sobre la superficie, se presionaba ligeramente con el utensilio elegido, dejándolo después reposar durante un día. Pasado este tiempo, la superficie dorada se frotaba con un cepillo de pelo de cerdo ancho y fino para comprobar si el oro se había fijado y eliminar, al mismo tiempo, el que estaba desprendido de las zonas poco uniformes o rehundidas de la talla:

*Next, handle your Pencil or Cotton, breathing on it, with which touch and take up the gold; lay it on the place you designed it for, pressing it close with the said Pencil or Cotton... Having laid it aside for a day, call for a large fine hogs-hair-brush; with this jobb and beat over the work gentlu, that the gold may be pressed close, and compelled to retire into all the uneven, hollow parts of the Carving... Lastly, with fine soft, Shammy leather, as it were polish, and pass it over...*¹⁰⁰⁷.

Al no poderse bruñir la superficie dorada con este método, para avivar su brillo se pulía con una gamuza fina y suave.

Se menciona además que para platear al aceite los objetos que debían situarse a la intemperie, se seguía el mismo método indicado para dorar, con la diferencia de que el mordiente debía ser más claro, lo que se conseguía añadiéndole blanco de plomo:

*To Lacker in Oyl, such things as are to be exposed to the Weather. In this I request you to observe the very method prescribed before for gilding, with this difference, That your Primer be more white than the last, which is effected by mixing a little White-lead, that has been grinded a long time, amongst the former Gold-size; farther considering, that your Silver-size ought not to be so drie as that of Gold, when the leaves are to be laid on...*¹⁰⁰⁸.

El mordiente, en este caso, no debía dejarse secar tanto como en el caso del oro. Esto podía deberse a que al ser el pan de plata más grueso, para que se fijara correctamente el mordiente no debía estar muy seco.

Por otra parte, se describe un procedimiento para dorar al aceite marcos tallados que no se exponían a la intemperie. Éste se iniciaba aplicando una capa de aparejo a base de creta y cola en caliente seguida de otras tres o cuatro más cargadas de creta, dejando secar entre cada capa. La superficie aparejada se pulía con lija de piel de pescado o con cola de caballo, después se alisaba con un paño o con el dedo humedecido en agua y, finalmente, se dejaba secar. A continuación se aplicaba una mano de cola sobre la que, una vez seca, se extendían dos de barniz de goma laca calentando ligeramente la superficie:

To prepare and guild Carved Frames in Oyl, that are not to be exposed abroad. Provide a pipkin, in it warm some Size pretty hot... and put in as much Whiting as will only make it of the

¹⁰⁰⁶ Instrumento equivalente a lo que denominamos en la actualidad pelonesa.

¹⁰⁰⁷ Stalker, J. y Parker, G., 1988, cap. XVIII, p. 53.

¹⁰⁰⁸ Ibídem nota anterior.

same colour. Size over your Frame once with it, then add more Whiting, until tis of a reasonable consistence and thickness: With this lay it over three or four times... granting it time to drie sufficiently between every turn. Now take a fine Fish-skin or Dutch-rushes, and smooth your Frame with 'em; when so done, you may with a rag, or finger dipt in water, smooth...let it drie. After this, with a small quantity of strong Size... Size it over: when this is dried, Lacker over your piece by a gentle heat two several times. To conclude, lay on your Gold-size, and perform every thing required in the foregoing instructions¹⁰⁰⁹.

Por último, se extendía el mordiente y se seguía el procedimiento indicado para dorar.

En este tratado se hace alusión también a la técnica del dorado y plateado al agua. Así, se describe en primer lugar el proceso para aparejar la superficie de madera que se iniciaba impregnándola con una mano de cola de pergamino en caliente, con el añadido de un poco de carbonato cálcico. Una vez seca dicha imprimación se aplicaban siete u ocho capas de la misma mezcla, pero ahora más cargadas de creta, y antes de que hubiera secado por completo la última capa, se pasaba un cepillo mojado en agua para igualar la superficie. Después, con una gubia se redefinían los contornos de la talla y con un trapo fino humedo, así como con los dedos, se acababa de alisar la superficie que al secar estaba ya en condiciones de recibir el mordiente:

To overlay Wood with burnisht Gold and Silver. In order to this work Parchment-size must be provided... put a proportionable quantity into a earthen pipkin, make it very hot, remove it then from the fire, and scrap into it as much Whiting as may only colour it... With this whiten your Frame... give it rest and leisure to dry. Melt Size again, and put in as much Whiting now as will render it in some degree thick; with it whiten over your Frame seven or eight times... but after the last, before tis quite dry, dip a clean brush in water, wet and smooth it over gently...In the next palce, with an instrument called a Gouge... open the veins of the Carved work, which your Whiting has choakt and stopt up. Lastly, procure a fine rag wetted, with which and your finger gently with care smooth and water-plain it all over; and when tis dry, tis in capacity to receive your gold-size...¹⁰¹⁰.

Además, se resalta que el mordiente era lo más importante en el dorado bruñado:

Gold-size is the chief ingredient that is concerned in this sort of gilding, and tis a difficult task to find the true quantity of each distinct thing that is required to make up the composition... because you are compelled to vary and alter the proportions, as each season changes its qualities of moisture and dryth; for the Summer demands a stronger Size than the Winter...¹⁰¹¹.

También se señala aquí que era complicado dar con las proporciones adecuadas de cada ingrediente al confeccionar la mezcla, por ser imprescindible alterar sus proporciones en cada estación del año al variar en ellas la humedad y la sequedad ambiental, puntualizándose que en verano se requería un mordiente más fuerte que en invierno.

Por lo que respecta a la confección del mordiente a emplear para fijar el pan de oro o de plata, se incluyen diferentes fórmulas que, además de haberse experimentado por los autores, también utilizaban por entonces los mejores maestros de Londres: *I shall lay down several ways to make it, which I have not only experienced myself, but are now parctised by some of the chief Professors of it in London¹⁰¹²*. En primer lugar se cita la mejor fórmula para confeccionar el mordiente para la plata, a base de tierra de pipa

¹⁰⁰⁹ Ibídem nota anterior.

¹⁰¹⁰ Stalker, J. y Parker, G., 1988, cap. XIX, p. 54.

¹⁰¹¹ Ibídem nota anterior.

¹⁰¹² Ibídem nota anterior

mezclada con negro de humo y una pequeña cantidad de grasa de vela. Todo ello se molía hasta obtener una pasta fina que después se aglutinaba con cola diluida en agua:

*The best way to make Silver-size... fine Tobacco-pipe-clay, grind it very small; if you please, mix as much Lampblack as will turn it of a light ash-colour; add to these a small bit of candle-grease, grind 'em together extraordinarily fine, granting a mixture of size and water...*¹⁰¹³.

Otro mordiente para la plata se elaboraba con tierra de pipa, un poco de negro humo así como de jabón de Castilla, triturados y mezclados con cola flaca de pergamino:

*Another Size for Silver. Provide fine Tobacco-pipe-clay, grind a little black lead with it, cast in some Castile-soap, grind all of them together, mixing them with a weak Size, as we taught you in the last account of making Silver-size*¹⁰¹⁴.

Como vemos se trata de una variante de la fórmula anterior, aunque aquí se emplea jabón en lugar de cera de vela. Además constatamos en ambas recetas que, en lugar de bol, se hacía uso de la tierra de pipa teñida con pigmento negro.

Así mismo, se menciona el mejor mordiente utilizado por entonces para la fijación del pan de oro, que se elaboraba con la misma proporción de bol inglés y francés, con el añadido de un poco de cera de vela a lo que, después de tamizarse y mezclarse a fondo, se incorporaba una pequeña cantidad de cola de pergamino:

*The best Gold-size now in use. Take of the best English and French Armoniack an equal quantity, grind them very finely on a Marble with water, then scrape into it a little candle-grease, incorporate and grind all well together. Again, mix a small quantity of parchment-size with a double proportion of water...*¹⁰¹⁵.

Volvemos a encontrar aquí el uso de dos tipos de bol en una misma mezcla, tal y como vimos en la obra de Nunes¹⁰¹⁶.

Por último se incluye un mordiente que podía usarse tanto para el oro como para la plata, que se confeccionaba disolviendo en el fuego aceite y cera blanca, a lo que se añadía después pigmento negro de plomo y bol arménico, previamente mezclados con cola y agua:

*A Size for Gold or Silver Take two drams of Sallet-oyl, one dram of white wax... dissolve them on the fire; to these, two drams of black Lead, and near a pound of Bole Armoniack, grind all very finely together, mixing with them also size and water... If the subject you are to work on be a carved Frame... take yellow Oaker, grind it finely with water, add a little weak Size to bind it; when warm'd, colour over your frame...*¹⁰¹⁷.

En este texto se señala también que, para dorar un marco tallado, debía darse en caliente una imprimación a base de pigmento amarillo ocre, pulverizado antes con agua, y un poco de cola flaca, cuya función se especifica más adelante.

Además, se proporciona una serie de instrucciones para aplicar en la superficie de los marcos el mordiente que podía ser cualquiera de los citados en el texto, aunque los

¹⁰¹³ Stalker, J. y Parker, G., 1988, cap. XIX, p. 55.

¹⁰¹⁴ Ibídem nota anterior

¹⁰¹⁵ Ibídem nota anterior.

¹⁰¹⁶ Nunes, F., 1615, p. 68.

¹⁰¹⁷ Stalker, J. y Parker, G., 1988, cap. XIX, p. 55..

autores indican que el primero de ellos era el más apropiado al efecto. Este mordiente debía extenderse dos veces sobre el marco, pero evitando las zonas más rehundidas de la talla, donde no era posible aplicar el oro. Tales zonas debían recibir en su lugar la imprimación amarilla citada en la receta anterior que, al asemejar el tono del oro, impedía que se apreciara su ausencia:

*To Gold-Size your Frame. Employ either of the former Gold sizes, yet I am rather inclined to the first... size over the Frame twice, but touch not the hollow palces or deepest parts of the Carving, where you cannot conveniently lay your Gold, for the yellow colour first laid on is nearer in colour to the gold, so that if in gilding you miss any, the fault will not so soon be discovered. Allow it a drying space of four or five hours, and do it over again...*¹⁰¹⁸.

Como vemos, el mordiente se dejaba secar cuatro o cinco horas antes de aplicarlo otra vez.

Se describe después el procedimiento a seguir para aplicar las láminas de oro. Éste se iniciaba extendiendo algunos panes de oro en el pomazón que el dorador sujetaba con la mano izquierda. A continuación, según las características de la superficie a dorar, con un pincel de pluma de cisne o uno de mayor tamaño confeccionado con pelo de camello, se humedecía con agua la zona donde se podía extender un máximo de tres o cuatro panes de oro enteros:

*...lay some leaves of Gold on your Cushion, which you are to hola in your left hand, with th Pallet and Pencil... Produce then a Swans-quill-pencil, or a larger tool of Camels-hair if the work require it: this being dipt in water, wet so much of your Frame as will take up three or four leaves... laying on whole leaves, or half, as your work calls for them...*¹⁰¹⁹.

Este requisito obedece a una razón simple y concreta: si se mojaba una zona más amplia de la superficie, a la hora de aplicar las últimas láminas metálicas, habría secado y, por lo tanto, no se adherirían correctamente. Dicha operación se repetía hasta cubrir toda la superficie, presionando suavemente con el pincel y el algodón sobre el oro una vez asentado. Por último, se cortaban pequeños trozos de oro que se aplicaban en las zonas donde no se había fijado antes correctamente, acción que se denominaba *faulting*:

*...Then wet such another part ou your work, and lay on your gold, with your Pencil or Cotton pressing it gently and close... Cut some leaves of gold into small pieces, and with a smaller pencil than before wet the ungilded parts, and take bits of gold proportion'd to the places that stand in need of it; this last performance we call Faulting. All these things being done, let it stand till to morrow that time, and no longer, for it you transgress, especially in Summer, you'l find it will not burnish kindly...*¹⁰²⁰.

Finalizado el dorado de la superficie se debía esperar hasta el día siguiente para bruñir ya que, si se dejaba pasar más tiempo, no podría efectuarse correctamente esta operación.

En este tratado se mencionan también los instrumentos empleados en la operación de bruñido del oro, señalando que en el pasado se consideraba el diente de perro como el utensilio más apropiado para ello, pero que por entonces se preferían las ágatas y las piedras talladas en forma de diente:

¹⁰¹⁸ Ibídem nota anterior.

¹⁰¹⁹ Stalker, J. y Parker, G., 1988, cap. XIX, p. 56.

¹⁰²⁰ Ibídem nota anterior.

To Burnish your Work. A dog's tooth was formerly lookt upon as the fittest instrument for this business; but of late Aggats and Pebbles are more highly esteeme, being formed into the same shapes, for they not only have a fine grain and greet, which conduces to, and heightens the lustre of the gold, but besides it makes a quicker dispatch, for by these means those many tedious stroaks are prevented in this burnishing, and is performed with greater expedition... I do therefore prefer and recommend 'em before dogs-teeth...¹⁰²¹.

Como vemos, la preferencia por los bruñidores confeccionados con agatas y piedras se debía a que, en opinión de los autores, estos instrumentos de grano fino incrementaban el brillo del oro, no rallaban la superficie y, además, su empleo aceleraba el proceso.

Se da también una serie de indicaciones para efectuar dicha operación. Así, se advierte que debían dejarse sin bruñir los fondos de la talla y otras zonas a elegir, como aquellas más rugosas, lo que potenciaba el bruñido del resto de la obra. Dichas zonas se recubrían con cola, barniz de goma laca, o un barniz coloreado que se denominaba *lacker*, si se deseaba que fuera más oscuro. En el último caso, el barniz debía mezclarse con sangre de drago y azafrán o con un color llamado *ornator* y se aplicaba con un pincel en las zonas rehundidas de la talla, las nervaduras de las hojas y del follaje. Además, se señala que algunos empleaban bermellón aglutinado con cola, aunque no se recomienda esta opción al no resultar agradable estéticamente:

...Having burnisht so much of your work... leave the ground of your Carving untoucht, and some other parts as you think best, which being rough in respect of the other, sets off and beautifies the burnishing; that which is not burnisht, must be matted or secured with Size, Seed-Lac varnish, or Lacker, if you desire it deep-colour'd... Then the work must be set off or repossed with Lacker, mixt... with Dragons-blood and Saffron, or a colour called, Ornator; into which a fine pencil being dipt, with it touch the hollovneses of your Carving, the hollow veins of the leaves and foldage, it you imagin tis not deep enough, make it so by a repetition; some I know use Vermilion in size...¹⁰²².

Como se extrae del texto, con estas operaciones se buscaba conseguir una superficie dorada que presentara contrastes mate-brillo y diferente cromatismo, lo que realzaba la ornamentación en relieve bruñida.

Por otro lado, en relación con el plateado se señala que para la fijación de la lámina metálica debía extenderse previamente sobre la superficie el mordiente recién hecho y aglutinado con cola floja. Este mordiente se aplicaba un par de veces con un pincel limpio del tamaño adecuado a la zona a platear. Una vez seca la superficie, se asentaba la plata siguiendo el mismo procedimiento que para el oro:

To lay on Silver-size. Take Silver-size that's newly ground and mixt with weak Size; warm it as your Gold-size was, and with a clean pencil, of a bisness suitable to the work, size over the same once or twice. Let it dire, and if your Silver will burnish on it, tis sufficient; but on the contrary, if it will not, we advise yo to an alteration. Next wet your work, lay on your Leaf-silver after the method for Gold directly, without any alteration, and burnish it all over¹⁰²³.

En este texto se indica también que, en el caso de no bruñirse la plata, se recomendaba “alterarla”. Sin embargo no se especifica en que consistía dicha operación, aunque quizá se tratara de modificar su apariencia mediante la aplicación de alguno de los recubrimientos empleados sobre las superficies doradas sin bruñir.

¹⁰²¹ Ibídem nota anterior.

¹⁰²² Stalker, J. y Parker, G., 1988, cap. XIX, pp. 56, 57.

¹⁰²³ Stalker, J. y Parker, G., 1988, cap. XIX, p. 57.

Así mismo, se proporciona una serie de normas que se debían observar siempre a la hora de extender la lámina metálica. En primer lugar se señala que la cola de pergamino debía ser algo más fuerte que la empleada en el mordiente y no dejarla sin utilizar mucho tiempo, ya que se estropeaba. Además, se recomienda no confeccionar más mordiente de oro o de plata que lo necesario para dorar en el momento. También se señala que la obra debía mantenerse limpia y libre de polvo antes y después de aplicar el mordiente ya que, en caso contrario, al bruñir se rallaría la superficie dorada. Por último, se aconsejaba eludir dorar en tiempo de fuertes heladas ya que, entre otros inconvenientes, el aparejo se descamaría y el mordiente se helaría al aplicarse:

Now before we part with this subject, I shall in breif lay down a few Rules to be observed by all Practitioners. And 1. Let your Parchment-size be somewhat strong, and keep it no considerable time by you, for 'twill not then be serviceable. 1. Grind no more Gold or Silver-Size, than what may supply your present necessities. 3. Preserve your work clean and free from frost, before and after tis gold-sized, and gilded, otherwise twill be full of scratches in burnishing. Lastly, never attempt to whiten, gold-size, or burnish it, in the time of a hard frost; for your Whititng will be apt to peel off, the Gold and Silver-size will freeze in laying on, not to say any thing of other misfortunes that attend the unreasonable operation¹⁰²⁴.

Por otro lado, en este tratado se proporcionan algunas fórmulas e instrucciones para confeccionar los barnices de corladura denominados *lacker*¹⁰²⁵, a base de goma laca disuelta en alcohol con el añadido de ciertas sustancias colorantes. Además se cita, entre otros, el que se consideraba el mejor barniz utilizado en el momento por los doradores para imitar la apariencia del oro en las superficies plateadas, y que se elaboraba con goma laca teñida con el color llamado *ornator*, goma guta y un poco de azafrán:

To make the best sort of Lacker now used by the Guilders. Take... seed-lacc-varnish... which give a tincture to after this manner. Take the colour called Ornator, ground and reduced to a very fine dry powder; mix it and some ot the varnish in a gallipot, stir and dissolve it over a gentle fire, reservar... To a quart of this varnish... Saffron dired and bruised may be added; to these, five o six spoonfuls of Ornator, and a double portion of Gambogium varnish; being shaken well together, try it on a little bit of silver, or a small frame; if it appears too yellow, afford more from your Ornator, but if too red, from your Gambogium vial... you may continue the mixture until you arrive at the true golden colour...¹⁰²⁶.

Como vemos, se puntualiza que aplicando más o menos cantidad de sustancia colorante al barniz se llegaba al auténtico color dorado.

A continuación se describe el método para aplicar dicho barniz dorado sobre las superficies plateadas, mates o bruñidas, de los marcos. Así, éste se extendía sobre el marco, previamente calentado, con un pincel de pelo de cerdo o de camello dando pinceladas rápidas y evitando repasar antes de que secan las zonas donde ya se había aplicado. Además, el barniz debía aplicarse de manera uniforme por toda la superficie y siempre en finas capas. Este procedimiento se podía repetir hasta cuatro veces:

¹⁰²⁴ Ibídem nota anterior.

¹⁰²⁵ Término que se utilizaba en Inglaterra en la época para referirse a un barniz coloreado cuyos ingredientes básicos eran la goma laca y el alcohol con la adición de algunos colorantes y que se empleaba sobre las superficies metálicas. Por su parte, la palabra *varnish* tenía una acepción más amplia, ya que se refería a todo tipo de mezclas resinosas, entre las que se encontraba también la goma laca, que se extendían sobre el resto de las superficies a barnizar.

¹⁰²⁶ Stalker, J. y Parker, G., 1988, cap. XXI, p. 60.

*To lacker Oyl, size, or Burnisht Silver. Let your Frame or work be warmed before you lacker it...with a fine large Brush, that does not drop any of its hairs, made of Hogs or Camels-hair, be quick and pass over the piece, carefully contriving to miss no part, or to repass another that has been already lackered... Be sure to lay it thin and even, and presently warm it by the fire whilst it looks bright, for by these means you may lacker it again in a quarter of an hour, warming it before and after the operation. If two or three varnishings will not produce a colour deep enough, oblige it with a fourth...*¹⁰²⁷.

También se indica que, para conseguir que la superficie plateada semejara oro bruñido, debía bruñirse la plata y extenderse después una capa de corla por toda la superficie, sin dar más cantidad en una zona que en otra. Después, se llevaban a cabo dos procedimientos diferentes en función de las distintas zonas de la superficie plateada. Así, el aspecto de los fondos de talla debía modificarse aplicando un barniz que consiguiera aportarle un aspecto más opaco y oscuro. Esta operación se denominaba *matting*¹⁰²⁸. Por lo que respecta a las zonas rehundidas de talla y las nervaduras de la misma, recibían una mano de barniz mezclado con *ornator*, lo que realzaba y hacía destacar la talla con su color y brillo, acción que recibía el nombre de *repossing*:

*To make Lackering shew like Burnisht Gold. If you are careful and neat in burnishing your silver, and have graced your Lacker with a true gold-colour, have with an even hand laid it no thicker in one place than another; then Matt and Reposse it, as you do burnisht gold; and unless, narrowly surveyed, twill put a fallacy upon and deceive curious, discerning eyes. Matting is only the ground –work of your Carving altered, or varnishing it deeper and more dull than the other part of the Frame: Repossing is done with Lacker and Ornator, with these mixt, touch and deepen all the hollow deep places and veins of your work; for it adorns and sets it off admirably well, by its colour and reflection*¹⁰²⁹.

En este tratado se hace referencia también al procedimiento a emplear para decorar los marcos dorados con molduras y tallas de pasta. Se trataba de un procedimiento más económico que el de la talla y molduración en madera y debía utilizarse, según los autores, cuando se deseara ahorrar dinero o en aquellos lugares donde no se pudieran obtener dichos elementos en madera¹⁰³⁰. Tal carencia no se daba en Londres, ya que allí se adquirirían a buen precio y además eran de buena calidad:

*...I acknowledge this to be utterly useless, on suposition those persons want Frames lived at London, or had any convenient commerce with, and conveyance from, that City; because Carved work is there done very cheap and well: but I consult the wants of those who cannot be supplied from thence, or any other place where Artists reside, who may afford 'em at reasonable rates. In this strait and exigency, therefore carve your Frames your self, after this method*¹⁰³¹.

Existían dos variantes para obtener dicha ornamentación. La primera consistía en emplear modelos realizados en arcilla sobre los que, una vez secos e impregnados con aceite, se colocaba la pasta presionando sobre ellos:

...If you understand Modelling, or desire to make Models on which your Moulds shall be cast; take good, tough, well tempered Clay, and with your tools model and work out any sort of Carving which you fancie: lay it aside to drie in the shade, for either fire or Sun will crack it. With tis firmly dry and hard, and you intend to cast the Moulds on the Models, oyl your models

¹⁰²⁷ Ibídem nota anterior.

¹⁰²⁸ El término *matting* hace alusión a la operación que tenía como objetivo aportar a los metales un aspecto mate.

¹⁰²⁹ Stalker, J., y Parker G., 1988, cap. XXI, p. 61.

¹⁰³⁰ Las decoraciones en talla de madera las ejecutaban los tallistas quienes, en función de lo expresado en el texto, no debían abundar fuera de Londres, por lo que sus precios serían más elevados.

¹⁰³¹ Stalker, J. y Parker, G., 1988, cap. XX, pp. 57, 58.

*over with Linseed oyl; work the paste briskly between your hands, clap it on, and press it down close every where, that it may be a perfect mould in every part*¹⁰³².

Para confeccionar la pasta se mezclaban carbonato cálcico y cola cocida con agua hasta que adquiría la consistencia de una pasta o masa de pan. Después de amasarla se envolvía en una tela doble y se calentaba al fuego. Se indica además que la pasta no debía dejarse enfriar ya que se volvía inservible:

*To make Paste. Steep as much glew in water as will serve you at present, then boil it in the said liquor; make it stronger than any size, yet something weaker than common melted glew: bruise and mik whiting very well with it, until tis thick and consistent paste or dough; knead it very stiffly, wrapping it up in a double cloath, in which it may lie and receive some heat from the fire; if you permit it to lie in the cold and harden, twill render it unserviceable*¹⁰³³.

En el segundo método para realizar dichos motivos se tomaban como modelos ciertos elementos tallados en madera, como hojas o flores presentes en otro marco. Para ello, la pasta se amasaba y se presionaba sobre los motivos que se deseaban reproducir. Mientras que la pasta estaba todavía templada, se retiraba del marco y se encolaba en una tabla de madera donde se dejaba secar:

*To make a Mould of any Carved Frame, thereby to imitate it in Paste... Work the paste between your hands, clap it on that part of the frame which you design to take a mould off; let there be paste enough... While the mould is warm take in from the frame, and at the same instant with a weak glew fix it to a board that is larger than it self...*¹⁰³⁴.

Obtenido el molde, se impregnaba con aceite de linaza para evitar que se pegara a la pasta. Después de amasar la pasta y, mientras estaba todavía templada, se rellenaba el molde presionando con el dedo pulgar y el sobrante se eliminaba con un cuchillo. A continuación se sacaba el motivo de pasta obtenido y, antes de que secara totalmente, se encolaba en el lugar deseado. Se debía esperar cuatro o cinco días para que acabara de secar antes de aplicar el aparejo de yeso:

*Of placing Paste or Carved work on Frames... oyl the moulds very well with Linseed oyl, striking the brush into every little corner, for this prevents the moulds sticking to the paste. Then use as much warm paste as will fill up the mould, work it again between your hands, and whilst it is thus warm, and in good temper, put it into the mould, pressing all parts with your thumbs; next, with a knife cut off the superfluous paste even with the top of the mould; turn out your newly fashion'd carved work on your hand, and before it cools glew it, and the place tis design'd for, with thin glew... Grant it four or five days to dry in, after which time you may safely whiten it. On these sorts of frames you may guild in oyl, or burnish, but to the latter it is chiefly accommodated*¹⁰³⁵.

Como vemos, este tipo de marcos podía dorarse al aceite o al agua aunque parece ser que el último sistema era el más apropiado al efecto.

¹⁰³² Stalker, J. y Parker, G., 1988, cap. XX, p. 58.

¹⁰³³ Ibídem nota anterior.

¹⁰³⁴ Ibídem nota anterior.

¹⁰³⁵ Stalker, J. y Parker, G., 1988, cap. XX, p. 59.

1.1. CONSIDERACIONES A LAS FUENTES LITERARIAS - TRATADÍSTICA

Una vez concluido el análisis de los diferentes textos de esta centuria se constatan notables diferencias con respecto a la mayor parte de los redactados en siglos precedentes. En primer lugar, en ellos se hace referencia expresa a los métodos y sustancias a emplear en el dorado de ciertos objetos de mobiliario como los marcos. Además, las descripciones que aparecen en estas fuentes son mucho más extensas, completas y razonadas, fundamentalmente a partir del primer tercio del siglo, destacando entre ellas las obras de Pacheco, Félibien, Stalker y Parker. Así, se hace referencia a todo el proceso del dorado de las superficies de madera, deteniéndose en cada una de sus fases y aludiendo a los diferentes métodos y materiales que podían concurrir en el mismo. Todos estos datos manifiestan un conocimiento empírico de la materia por parte de sus autores. Aun así, estas fuentes siguen presentando en ocasiones dificultades de interpretación por la terminología empleada, la ambigüedad en la redacción de ciertas frases o también por eludir la mención de algunos datos, tal vez por considerarlos irrelevantes o suficientemente conocidos, pero que sin embargo resultan necesarios para la correcta comprensión del asunto tratado. No obstante, a pesar de estos inconvenientes, la literatura técnica nos aporta una información más abundante y completa sobre el dorado que la obtenida por estos medios anteriormente, lo que denota un mayor interés por esta técnica. Una información que se refiere además a un abanico de países bastante más amplio, que incluye también a España. Todo ello nos permite establecer, a través del estudio comparativo de estos textos, paralelismos y diferencias en cuanto a las técnicas, procedimientos y materiales empleados en el dorado y plateado de las superficies de madera en los diferentes países europeos¹⁰³⁶, aspectos que reflejaremos a continuación.

En primer lugar es necesario destacar que todos los textos analizados hacen referencia a los dos sistemas a emplear para el dorado de las diferentes superficies de los objetos artísticos, entre los que aparecen mencionados marcos de pinturas y espejos: el dorado al agua y el realizado con mordiente graso o al aceite. El primer método se consideraba el más bello, aunque era el más laborioso y caro, además de ser el más vulnerable ya que no resistía la interperie ni la humedad. El proceso para su ejecución se solía iniciar impregnando la superficie de madera con cola animal, que podía ser de carnero en España y de pergamino en Inglaterra, Italia y Francia. En este último país también se podía utilizar cola de guantes. El objetivo de esta operación era impermeabilizar la madera y favorecer la correcta adhesión del aparejo. A continuación se extendían sobre la superficie varios estratos de aparejo, cuyos ingredientes y número variaban dependiendo del país. Así, en España el aparejo se confeccionaba con la misma cola arriba citada y yeso del que se aplicaban en primer lugar cuatro o cinco estratos de yeso grueso, seguidos de otros cinco o seis de yeso mate. En Francia el aparejo podía elaborarse tanto con yeso como con creta blanca y no se establece diferencia entre yeso grueso y mate, sino que siempre se extendía una primera capa de aparejo más líquido seguido de siete u ocho con más cuerpo en las zonas talladas y diez o doce en los campos lisos. A veces en ese país se daba sobre el aparejo una capa de color amarillo, a base de pigmento de ese tono aglutinado con cola, con el fin de que supliera al oro en las zonas más internas de la ornamentación en relieve. En Inglaterra el aparejo se elaboraba con creta blanca y cola de pergamino, del que se aplicaba a una primera capa

¹⁰³⁶ Aunque en ellos muchas veces se recogen, junto con avances técnicos del momento, procesos que se daban con anterioridad.

más líquida seguida de otras siete u ocho más cargadas de creta. Por su parte en Italia se utilizaba yeso y cola animal, normalmente de pergamino. Además, en todos los textos se indica que la superficie aparejada se pulía siempre para obtener una base lisa y uniforme, empleándose al efecto diferentes elementos abrasivos como lijas, cola de caballo o herramientas de hierro. En Francia esta operación era especialmente laboriosa y se recurría a una gran variedad de utensilios, algunos de los cuales no encontramos en otros países como aquellos que consistían en trozos de madera cortados en formas diversas.

Por lo que respecta al bol, casi siempre se destaca que su confección constituye una de las operaciones más importantes del proceso ya que de ella dependía el resultado final de la superficie dorada. Además se considera la más complicada, ya que la composición del mordiente debía variar en función de las condiciones climatológicas. En cuanto al tipo de bol empleado, podía ser tanto el arménico como el autóctono, como en el caso de España. Pero también podía importarse de otros países europeos, dato que encontramos con relación a Inglaterra. Además, la mayor parte de las veces, el bol se aglutinaba con cola animal, de guantes o de pergamino, y en mucha menor medida con clara de huevo, como sucedía en Italia. Excepcionalmente se mezclaba con miel, como en el método denominado *Bature* en Francia. Se podían añadir además sustancias colorantes como sanguina, bermellón, grafito, negro humo, etc., con el objetivo de intensificar el tono del bol u oscurecerlo. También se incorporaban materiales como la cera de vela, la mantequilla o el aceite de oliva para suavizar la mezcla, además de determinados secativos como la miga de pan. Así mismo, se podía añadir miel o azúcar para aportar elasticidad e incrementar la capacidad adhesiva del bol. De estas mezclas se daban siempre varias capas, cuyo número variaba según el país. Así en Inglaterra se aplicaban dos, en Francia se podía llegar a tres, mientras que en nuestro país se alcanzaba un máximo de cinco estratos. Por último, conviene recordar que la necesidad de pulir o bruñir la superficie embolada se menciona sólo en algunos textos, como es el caso del de Pacheco, Turquet de Mayerne o Lebrun.

En lo que atañe a la fijación de la lámina metálica, esta operación se llevaba a cabo humedeciendo la superficie con agua o simplemente respirando sobre ella. En España, en invierno, en lugar de agua o agua de cola se empleaba vino tinto. La lámina se asentaba con un pincel, algodón o un instrumento similar a lo que hoy denominamos pelonesa. En Francia se utilizaba un utensilio que no aparece mencionado en otros países: el *bilboquet*.

Para el bruñido de la superficie dorada se hacía uso de dientes de animales carnívoros, entre los que destacan los de perro y, en menor medida, los de lobo. También se podían emplear bruñidores confeccionados con diferentes piedras como el pedernal, la hematites o el ágata. Sin embargo, apreciamos una cierta preferencia por el segundo tipo, como aparece indicado en la obra de Stalker y Parker.

Por último, en los textos franceses e ingleses comprobamos que ciertas zonas de las superficies doradas al agua podían dejarse sin bruñir para obtener contrastes mate-brillo. Además sobre las zonas sin bruñir se aplicaba cola animal, a veces coloreada con bermellón, para atenuar o “matar” el brillo del oro. La superficie dorada podía recubrirse también con barnices confeccionados con resinas como la goma laca y colorantes como la sangre de drago, el azafrán o el bermellón. En Inglaterra se utiliza también para ello un color, que no hemos podido identificar, llamado *ornator*. Estos

barnices en Inglaterra se denominaban *laker*. La función de dichos recubrimientos era producir diferentes contrastes cromáticos en la superficie dorada y, además, resaltar las zonas de mayor relieve que normalmente iban bruñidas.

Por lo que respecta al dorado con mordiente graso, constatamos que sobre las superficies de madera normalmente se empleaba aparejo de yeso. Autores como Pacheco indican que dicha operación se podía eludir en los casos en que el soporte fuera liso y uniforme. De tal aparejo se extendían también varias manos que podían llegar hasta cuatro en España, confeccionadas las dos primeras con yeso grueso seguidas de otras dos de yeso mate. Por su parte, en Inglaterra, se aplicaba una primera capa de creta y cola, seguida de tres o cuatro más espesas. En este país se daba además sobre dicho aparejo una imprimación de tono amarillo a base de pigmento aglutinado con cola.

En cuanto a los mordientes señalaremos, en primer lugar, que en su confección no intervenía, como norma general, el bol ya que esta sustancia únicamente aparece en los textos en una ocasión. Además, constatamos la existencia de dos tipos diferentes que se suelen repetir con ligeras variaciones en todas las fuentes. En el primero de ellos la mezcla se confeccionaba con una sustancia colorante, como pigmento ocre o tierra amarilla, sombra y a veces blanco de plomo, aglutinada en aceite de linaza y en menor proporción de nueces. A esta mezcla a veces se añadía barniz y sustancias secativas como el minio. En el segundo tipo se empleaban restos de colores mezclados con aceite y, a veces, también con barniz. De todos estos mordientes se solía aplicar por lo general un solo estrato. En Inglaterra se menciona una variante para el caso de los marcos tallados que consistía en dar sobre el yeso dos manos del barniz denominado *lacker*, sobre el que después se extendía el mordiente.

Por lo que atañe a la operación del dorado, la lámina se extendía con un trozo de algodón sobre el mordiente bastante seco, aunque no del todo, ya que debía seguir todavía pegajoso para que se adhiriera correctamente el metal. La superficie dorada obtenida con este sistema, al no poder bruñirse, era mate. En ciertos textos, como en el de Pacheco, se alude a la aplicación de un acabado oscuro, a base de pigmento aglutinado en aceite y barniz, para matizar y perfilar la ornamentación dorada. Por su parte, en el de Stalker y Parker se señala que la misma podía pulirse con una gamuza. En cuanto al plateado es necesario tener en cuenta que esta técnica sólo se describe en ciertos textos¹⁰³⁷, aunque existen menciones aisladas a la misma en otros¹⁰³⁸. El procedimiento a seguir para su aplicación era muy semejante al del dorado, aunque con ciertas variaciones. Así, en Inglaterra, para platear al agua, en lugar de bol se hace uso de una arcilla denominada “tierra de pipa”, con el añadido de pigmento negro y cera de vela o un poco de jabón de Castilla, todo ello aglutinado con cola. La superficie plateada podía bruñirse dejando también ciertas zonas mate, para la obtención de contrastes brillo-mate, siguiéndose para ello el mismo método empleado en las superficies doradas. No obstante, aquellas plateadas siempre se cubrían con barniz que podía ser incoloro, cuando se dejaba la plata en su color, o coloreado, para conseguir superficies que imitaran la apariencia del oro.

En el caso del plateado con mordiente graso también se recurría al mismo sistema que para el oro. Sin embargo, apreciamos ligeras diferencias en Inglaterra donde se

¹⁰³⁷ Stalker, J. y Parker, G., 1988, cap. XVIII, p. 53, ap. XIX, pp. 54, 55; Félibien, A., 1697, cap. XXII, p. 214.

¹⁰³⁸ Merrifield, M. P., 1999, cap. XI, p. 841; Pacheco, F., 1990, L. III, cap. VII, p. 508.

recomendaba que el mordiente fuera más claro que el del dorado, lo que se conseguía añadiendo a la mezcla blanco de plomo. La superficie plateada también se barnizaba siguiendo el mismo sistema que en el plateado al agua.

En lo que se refiere al dorado o plateado con polvo de estos metales, en algunos tratados se menciona este sistema para iluminar pinturas y para escribir con letras de oro o de plata. Pero también en Francia se empleaba el polvo de oro en el proceso de dorado para cubrir determinadas zonas donde no se había aplicado la lámina metálica. Para la confección de este material se seguía siempre un sistema parecido y que consistía en pulverizar los panes de oro con diferentes sustancias como miel, sal cocida, jarabe, goma arábiga o un poco de mercurio, cuya función era evitar que el oro se pegara a los dedos al molerlo. Después, la pasta resultante se lavaba con agua hasta que se eliminaban las sustancias con las que se había molido el oro, quedando en el fondo del recipiente el polvo metálico. Para su uso éste se aglutinaba siempre con agua gomosa. El proceso empleado para la obtención de polvo de plata o de estaño era prácticamente el mismo.

Con respecto a los estofados, se aplicaban al temple de yema de huevo sobre oro o plata bruñida, previamente imprimados con albayalde como indican Nunes¹⁰³⁹ y Pacheco¹⁰⁴⁰.

Por último, debemos señalar que en Inglaterra la ornamentación en relieve podía realizarse con pasta o estuco en lugar de talla de madera, procedimiento que se menciona con relación a los marcos de pinturas o espejos, por lo que ignoramos si se aplicó también en otros objetos de mobiliario.

2. FUENTES DOCUMENTALES

2.1. ORDENANZAS

Una vez examinada la información que ofrecen los textos de época sobre la técnica del dorado en el siglo XVII, para poder establecer hasta que punto se aplicó en la práctica, es preciso, al igual que se ha venido haciendo a lo largo de este estudio, confrontar dicha información con la que proporciona la documentación de archivo. En este sentido en España, las ordenanzas de los doradores madrileños aprobadas en el año 1614¹⁰⁴¹ contienen las normas a las que éstos debían ajustarse para ejercer el oficio, que incluía también la técnica del estofado. Así, en lo que atañe a la preparación de la superficie de madera se establece¹⁰⁴²:

...ordenamos que aya de dorar que en la madera della aya endedura, quiebras, juntas, nudos, tea o resinas que sea necesario tapar se ayan de enlencar y encanamar con cola fuerte yendo todo reincido para que no quede nada gueco ni mal asentado y de manera que asiente bien el dorado y que ninguno pueda aparejar con retaço de carnero, de abujeteros ni cabritos y que el yesso con que se aparejaren las tales obras non sea de mina que tenga salitre sino suave y mantecosso y biern cernido con çedaço de seda delgado y desatado con cola sin que este espeso

¹⁰³⁹ Nunes, F., 1615, p. 69.

¹⁰⁴⁰ Pacheco, F., 1990, L. III, cap. III, p. 462.

¹⁰⁴¹ Publicadas por Cardañanos Badeci, I., *Los maestros doradores madrileños y sus ordenanzas*, 1966.

¹⁰⁴² Cardañanos Badeci, I., 1966, p. 249.

ni ralo sino de buena proporción, y que el yeso mate que se da sobre todo sea de la misma calidad que lo demás contenido en esta ordenanza...

Constatamos aquí que, una vez igualado el soporte de madera, se aplicaba el aparejo de yeso grueso y después el de yeso mate, ambos mezclados con cola animal. Sin embargo no se justifica la razón por la que se prohíbe el empleo de cola de carnero, como indicaba Pacheco, o de cabritilla. Tampoco se especifica el tipo de cola que debía utilizarse al efecto que quizá podría tratarse de la de pergamino o de la de conejo.

Por lo que respecta al bol, se indica como el más apropiado el de Llanes y, en su defecto, el de Sevilla¹⁰⁴³:

...que el bol con que se aparexa la dicha obra que es el ultimo material sobre que a de asentar el oro aya de ser de Llanes y mina de Asturias que es lo mas perfecto y donde mejor asienta el oro y mas aya falta, de la de Sevilla y no de otra parte, y que la cola con que el dicho bol a de estar en su punto ni fuerte ni flaca y que sea la dicha cola de lo contenido en el capitulo anterior y no otra alguna, y que el aigua que se huviere de haçer la cola para aparejos de cualquier dorado, abra de ser agua dulce, del gada y ne(...).

El bol se aglutinaba con la misma cola que la empleada en el aparejo de yeso y, por lo tanto, no debía ser de carnero ni de cabra o cabritilla.

Se exigía también que el oro utilizado en el dorado de las superficies fuera fino y sin aleaciones¹⁰⁴⁴:*... y que el oro con que se huviere de dorar, fino de buen color y entero todo...* Así mismo se incluye la prohibición de emplear plata corlada por su pronto deterioro¹⁰⁴⁵:

...ordenamos que ninguno dandole encima de doradura en obra de retablos ni fábricas, ni (otras) sino fuere en fiestas de regocijo, (tor)neos o carros triunfales que (para estas) ocasiones y no en otras permi(ten) por no durar como no duran...

Como vemos, esta prohibición no regía cuando se trataba de obras de carácter efímero.

Por lo que atañe al bruñido, se instaba realizar dicha operación con la adecuada pericia para evitar dañar el dorado al arañarlo y golpearlo con el bruñidor¹⁰⁴⁶: *...Y que la dicha obra baya bien do(rada) que no tenga roças, golpes mas bruñido a una mano y con lustre...* Sin embargo en este texto no se especifica el tipo de bruñidor a emplear.

En cuanto al estofado esgrafiado se indica que los colores se debían aplicar sobre la superficie dorada bruñida que después se rascaban para obtener, al revelar el oro del fondo, una decoración a base de rayas, círculos, escamas o pequeños puntos que imitaba tejidos bordados en oro¹⁰⁴⁷:

... sirve después de dorado assi imágenes redondas ayan las figuras de medio relieve cada una conforme lo que requieren las colores y labores convenientes y necesarias al tamaño que combiene para la tal figura y que sean finas, ansi para brocados o telas, cenefas y demas lavores y que después de hecha de color la dicha obra los campos de telas y brocados y orillas se ayan de rajar, escamar, ojetear y picar y engandujar para descubrir el oro que queda debajo...

¹⁰⁴³ Cardañanos Badeci, I., 1966, p. 249.

¹⁰⁴⁴ Ibídem nota anterior.

¹⁰⁴⁵ Ibídem nota anterior.

¹⁰⁴⁶ Ibídem nota anterior.

¹⁰⁴⁷ Cardañanos Badeci, I., 1966, pp. 249, 250.

Por su parte el estofado a punta de pincel, debía realizarse empleando patrones en lugar de a mano alzada, para que la decoración quedara bien distribuida por la superficie¹⁰⁴⁸:

...lo que toca a la obra que se haze a punto de pincel se hagan los patrones primero para que la obra baya bien ordenada y con buen modo de ojas y cosas bibas conforme los dueños lo pidieren que a de ser realizado de uno y demás colores o oscurecido de manera que este acavado en toda perfeccion y que donde hubiere de haver gravados ean bien ordenados de manera que toda la labor quede en su perfección, y que toda la talla que ubiere en las tales obras sea bien colorido de las colores que la obra tal pidiere, finas y bien cambiadas, picadas y rajadas en toda perfeccion...

En este texto no se precisa si los colores se aplicaban al temple o al óleo, mencionándose tan solo que los mismos debían ser “finos”. Así mismo se exige que los colores fueran “bien cambiados”, es decir, matizados con otros cuyo objetivo era obtener efectos tornasolados¹⁰⁴⁹.

Por lo que respecta al dorado mate, la redacción del texto resulta confusa en el caso de la madera ya que únicamente se dice que se debía aplicar un aparejo de yeso grueso que una vez lijado, se cubría con dos manos de cola¹⁰⁵⁰:

...Yten ordenamos que en quanto a(lo) que se haze sobre yerro, piedra, yesso... que es distinto de lo referido se aya (de apare)xar conforme la cossa que se huviere(tratado) y si fuere en madera sea dándole (del) grueso de la calidad que queda dicho (y) los granos y rebabas que haze el y(esso de) manera que quede lisso y luego t(enga dos) manos de cola simple y limpia y e(ste) su lustre seco para que el oro saque... y color y si fuere en yerro se a de ymprimir al olio y hacer lo demas que en la madera (y) el dorado, piedra y yesso se a de imprimir dos veze como en el yerro al oliio y ençima haver lo demas que queda referido para que sobre ello caya el oro...

Como podemos comprobar, no queda claro si sobre la madera se aplicaban las dos capas de imprimación al óleo sobre las que después se fijaba el oro.

Estas ordenanzas suponen la desvinculación en Madrid del dorador del pintor ya que, a partir de este siglo, el dorado se convierte en un oficio independiente que incluía también el estofado. Este hecho motivó un largo pleito que se inicia en 1618 entre los pintores y doradores, ya que los primeros consideraban que la especialidad del dorado formaba parte del arte de la pintura. No entraremos en tal argumento al haber sido ya abordado por autores como Martín Monsó¹⁰⁵¹ y Bruquetas¹⁰⁵², entre otros.

2.2. CONCIERTOS DE OBRA. RETABLÍSTICA E IMAGINERÍA

En las condiciones técnicas que aparecen en los contratos para la ejecución de retablos, al igual que en siglos pasados, hallamos abundante información sobre los procedimientos a emplear en el dorado de las superficies de madera. Se trata de datos

¹⁰⁴⁸ Cardñanos Badeci, I., 1966, p. 250.

¹⁰⁴⁹ “Cambiantes” era el término acuñado para designar los efectos tornasolados que producían algunos tipos de tela como el raso o el tafetán y se conseguían mediante combinaciones contrastadas de colores como amarillo y rosado o rosado y púrpura entre otros. Bruquetas, R., 2002, p. 353.

¹⁰⁵⁰ Cardñanos Badeci, I., 1966, p. 250.

¹⁰⁵¹ Martí y Monsó, J., “Pleitos de artistas. Un retablo para la iglesia de San Juan de Pedraza”, *BSCE*, 1907-1908, pp. 362-366 y 380-384.

¹⁰⁵² Bruquetas, R., 2002, pp. 417-420 y 514-539.

que no encontramos en los documentos de época referentes a los muebles, motivo por el que incluiremos aquí algunos de ellos para profundizar en el conocimiento de la práctica del dorado en este siglo, que probablemente se seguiría de forma semejante en el mobiliario al ejecutarse por los mismos artífices.

En primer lugar, en lo que se refiere al aparejo en todos los contratos se exige de forma sistemática el empleo de varias manos de yeso grueso, seguidas de otras tantas de yeso mate que después se lijaban y pulían para obtener una superficie uniforme sobre la que se asentaría el dorado. Como ejemplo de ello podemos citar las condiciones para el dorado de un retablo en el monasterio carmelita de Nuestra Señora del Consuelo en Valladolid del año 1611¹⁰⁵³:

...se a de dar a toda la obra las mas de cola advirtiendole que en la madera mas fuerte a de ser la cola mas blanda y al contrario dandoles cinco manos de yeso grueso cernido con cedaço de seda delgado y después de seco le an de dar con una lixa q quede bien liso y otras cinco manos se ha de dar yeso mate muy bien aparejado...

Así mismo, en el dorado del retablo del convento de Nuestra Señora del Carmen Calzado de Madrid del año 1661¹⁰⁵⁴, se exige que después de impregnar la superficie de madera con *aguacola* se apliquen:

...quatro o cinco manos de yesso grueso muy delgado y colado por zedazo, de seda muy espesso y tapido (tupido) guardando siempre de tapar los viuos y miembros que la dicha obra tiene conforme a buen arte... escofinar y desgranar y quitar rebauas que caussa el dicho yesso dejándole muy igual y redondo en cada pieza como le toca al arte.

Por lo que respecta al yeso mate se debían extender también:

...otras quatro o cinco manos de yesso mate como lo pide el arte, muy delgado y colorado (colado) por zedazo de seda el más tapido (tupido) que se alle, y también se a de lijar y desgranar y recoxer con yerros algunas cossas que se puedan hauer tapado y recorrer todas las reuauas que causare el dicho yesso mate, dejándolo todo muy redondo y suave y lisso conforme lo pide el buen arte.

En el concierto para la ejecución del retablo de Santo Domingo El Real de Madrid del año 1613¹⁰⁵⁵ se contempla la aplicación del aparejo de yeso grueso, después de impregnar toda la obra con cola:

...es condición que se a de dar al dicho retablo cinco o seis manos de yeso grueso mui delgado y así mesmo plasteçerle todas la lienças y ojos que en él tuviere de manera que no se tapen los miembros de larquitectura si no questé dado muy sutilmente y des/pués de echo esto y secos los aparexos del dicho yeso grueso se... aya de lijar y recorrer todos los miembros para que quede muy /liso y bien aparexado por quel aparexo más principal es este y el fundamento destar vien echa la obra.

Así mismo, en este contrato se señala la importancia de la correcta aplicación del yeso grueso para la buena calidad del dorado resultante: *...y por... que a de asentar sobre el dicho aparexo el yeso mate y el vol que son los materiales sobre que asienta el oro y si*

¹⁰⁵³ García Chico, E., 1946, vol. III, p. 147.

¹⁰⁵⁴ Recogido por Agulló y Cobo, M., *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*. 1978b, pp. 23, 24.

¹⁰⁵⁵ Recogido por Bruquetas, R., 2002, p. 506.

esto no está bien exho los... demas materiales no podrán suprir la falta que tuviere/ el dicho aparexo del yeso grueso.

Por lo que atañe al yeso mate se exige que tuviera la proporción adecuada de yeso y cola para que no saltara al secar después de extenderlo sobre la superficie. De este aparejo se debían aplicar varias capas finas para evitar que perdiera definición la ornamentación en relieve¹⁰⁵⁶:

...cinco o seis manos de yeso mate que sea muy muerto y no de parte salitrosa y las templeas de la cola con que se templare el dicho yeso mate ayan de estar templadas to/das las manos en su saçon de manera que ni esté fuerte ni flaco porque no salten los dichos aparexos y así mesmo se aya de çerner y colar con un çedaço de seda el dicho yeso mate porque vayan muy sutilmente dadas las manos que uviere de llevar del di/cho yeso mate porque no tape los dichos miembros de larquitectura y echo esto i secas todas las dichas manos que se dieren y así mesmo/ se aya de lixar y rrepasar como dicho es en la condiçión de arriba con lixas grani menudas porque no arañan los aparexos y echo esto.

Observamos aquí que para igualar los diferentes aparejos se empleaban lijas que debían ser más finas en el caso del mate.

Por último, en las condiciones para el dorado y estofado del retablo del Colegio Real de Salamanca del año 1675¹⁰⁵⁷, se establece con respecto a la preparación de la superficie con cola que ésta debía darse... *hirviendo y en ella vnos ajos majados para que el aparejo abraçe mejor y tenga mas firmeza...* Además, en este contrato comprobamos que a la hora de aplicar el aparejo existían ciertas variantes en función del tipo de superficie de madera y su ornamentación: *...la custodia, por ser de nogal, se le an de dar solas dos manos de yesso grueso delgadas y seis de yesso mate también delgadas porque no tapen la talla menuda, y si fuere menester menos, se an de dar menos...* Ignoramos si este requisito responde, además de evitar tapar los elementos delicados de talla, a la naturaleza de la madera de nogal que al ser muy compacta requería un aparejo de yeso grueso más fino.

Como constatamos a través de estos documentos, la norma general era extender en primer lugar sobre la superficie de madera una mano de cola en caliente, que podía llevar ajo para que agarrara mejor el aparejo. Después se aplicaban de cuatro a seis estratos de yeso grueso, previamente tamizado con cedazo de seda, aglutinado con cola, de la que no se especifica el tipo. La superficie enyesada se pulía siempre con lija o con hierros de repasar para que quedara lisa y uniforme. En cuanto al yeso mate también se daba el mismo número de estratos que se lijaban y repasaban para obtener una superficie lisa y descargar los elementos que podían haberse embotado con el yeso. Además constatamos la exigencia de que todos los estratos de yeso de ambos fueran finos para que no taparan la ornamentación tallada y la molduración.

Por lo que respecta al bol, en algunos contratos se requiere el empleo de un tipo determinado, como es el caso del que se firma para la ejecución del retablo mayor de convento de la Santísima Trinidad de Sevilla del año 1601¹⁰⁵⁸:

¹⁰⁵⁶ Ibídem nota anterior.

¹⁰⁵⁷ Recogido por Agulló y Cobo, M., 1978b, p. 149.

¹⁰⁵⁸ Recogido por Bruquetas, R., 2002, p. 428.

...se darán otras cinco de bolarmenico usando los temples que se requiere para que quede liso y amoroso para que después se pueda bruñir el oro y que quede con el lustre y la lisura que conviene para buena obra.

Asimismo, aparece este requisito en el concierto para el retablo de San Antonio en Valladolid del año 1627 y en el del retablo de la capilla de San Miguel Cid del convento de San Francisco de Paula de Sevilla del año 1635¹⁰⁵⁹.

También se reitera la obligación de utilizar bol de procedencia nacional en numerosos contratos de esta centuria. Así sucede en el que se suscribe para el dorado y estofado de un retablo para la capilla de San Antonio de Padua de la parroquia de Santa Cruz de Madrid del año 1657¹⁰⁶⁰: *...se a de envolar con bol de llanes las manos que fueren necesarias y hubiere menester...* Este dato lo encontramos igualmente en las condiciones para la ejecución del retablo de Santo Domingo El Real de Madrid del año 1635¹⁰⁶¹, en el que además se especifica el número de estratos a aplicar:

...se a de dar otras cinco o seis manos de vol de llanes y no de o/tro ninguno porque así conviene para el provecho de la dicha obra mui molido y echas las tenples que no este fuerte ni flaco porque in/porta mucho que esté en su saçón porques el aparexo sustançial para sacar buen oro y buen color y echo esto se aia de pulir todo el vol de la dicha obra con sus pulidres y paños¹⁰⁶² nuebos linpios porque vol sauqe buen lustre.

Como vemos en este documento, se exige además que la superficie embolada se puliera con un bruñidor de cerdas y con tela de lana para que brillara adecuadamente.

Además, la aplicación de varias manos de bol era fundamental para que la superficie dorada quedara bien bruñida. Este extremo se refleja en el concierto para el dorado del retablo del Colegio Real de Salamanca del año 1675¹⁰⁶³: *...se a de dar las manos de bol que nezesitare para que el oro salga bien bruñido, con lustre, sin fuegos ni roçones...*

Esta operación tenía también como finalidad aportar un tono determinado al oro y conseguir que la superficie dorada brillara más, como se indica en las condiciones para la realización un retablo para la Villa de Brunete del año 1638¹⁰⁶⁴:

...toda la obra... se aya de aparexar y enligar en las partes que fuere neçesario, dándole todas las manos de aparexo que se acostumbra, de yeso grueso y yeso mate y de bol para que salga el oro de buen color y más brillante.

Como vemos en estos documentos y como indica también Bruquetas¹⁰⁶⁵, podían emplearse diferentes tipos de bol, si bien el más solicitado era el de Llanes, aunque también se utilizaba el producido en Sevilla como se desprende de las Ordenanzas de los doradores madrileños del año 1614. Además se constata que, para obtener un dorado de calidad, era imprescindible confeccionar correctamente el bol, moliéndolo finamente y mezclándolo con la proporción de cola adecuada. Pero también era necesario aplicar varias manos de esta mezcla, que podían llegar hasta cinco, y pulirlas antes de extender el oro.

¹⁰⁵⁹ Ibídem nota anterior.

¹⁰⁶⁰ AHPM, prot. 7272, fols. 781-782.

¹⁰⁶¹ Recogido por Bruquetas, R., 2002, pp. 505, 506.

¹⁰⁶² *Tela texida de lana de que nos vestimos*. Covarrubias, S. de, 2003, p. 851.

¹⁰⁶³ Recogido por Agulló y Cobo, 1978b, p.149.

¹⁰⁶⁴ Recogido por Agulló y Cobo, M., 1978b, p. 73.

¹⁰⁶⁵ Bruquetas, R., 2002, p. 429.

Cabe incluir aquí la opinión de Carrasón¹⁰⁶⁶ en relación al tono del bol quien afirma que, además del rojo, en el siglo XVII se empleaba también bol amarillo, cuyo cometido era actuar como base del primero por ser más terroso y también para aplicarlo en las zonas de oro mate. Así mismo, esta autora indica que se recurría a su uso para cubrir las zonas que no iban doradas, en lugar de bol rojo, que resaltaría en exceso en las mismas. Este tipo de bol aparece citado como “bol oriental amarillo” en la Pragmática de Tasas del año 1680¹⁰⁶⁷.

Por lo que respecta al oro, en los contratos de obra se exigía que fuera fino y sin adulterar, como se establece en el suscrito en el año 1638 para la realización de un retablo en la parroquia de Santa Cruz de Madrid¹⁰⁶⁸: *...todo el oro que se gastare en la dicha obra sea muy fino y bueno, entero y no partido...*

Así mismo se prohíbe el uso de la plata en numerosos contratos de este siglo, entre ellos el que se otorga para la ejecución del retablo mayor de los Santos Juanes de Nava del Rey en el año 1623¹⁰⁶⁹: *...oro fino de veinte y quatro quilates ... sin que entre en ello oro partido ni plata ni otro metal ni cobres....* Una de las causas de la exigencia del empleo de oro fino la encontramos claramente expresada en las condiciones del contrato del retablo mayor de la parroquia de Santa Catalina de Sevilla del año 1624¹⁰⁷⁰:

...lo ha de dorar todo de oro fino bruñido limpio y bien resanado y que no tenga liga de metal ni plata por quanto el metal lo pone muy bermejo y la plata berde en que se conoce si lleba liga ...

Como vemos, lo que se pretendía con esta obligación era evitar que el dorado presentara un tono diferente del amarillo característico del oro fino.

Ademas, en estos documentos comprobamos que en ocasiones se requería una pureza determinada del oro que oscilaba de veintidós a veinticuatro kilates¹⁰⁷¹. Así, en el concierto para el retablo del Colegio Real de Salamanca del año 1675¹⁰⁷² leemos:

...se ha de dorar todo lo que la bista alcanzare sin reservar cossa alguna de dicho retablo y custodia con oro fino de veinte y tres quilates y tres granos, de lo mejor que se hallare; la talla y escultura no tan resanado como lo que ha de ser de oro limpio, que esto a de quedar bien resanado y todo bien bruñido sin fuegos ni roçones.

La obligación de emplear oro de veintitrés kilates se repite con frecuencia en los contratos, como podemos comprobar en el caso del que se suscribe para el retablo de San Juan Evangelista de la iglesia de Santa Juana de la Cruz de Madrid del año 1678¹⁰⁷³: *...todo dorado de oro limpio y bruñido; y es condición que a de ser de oro enzendido de veinte y tres quilates y tres granos, que es la ley...*

¹⁰⁶⁶ Carrasón López de Letona, A., 2004, p. 6.

¹⁰⁶⁷ Recogido por Bruquetas, R., 2002, p. 540.

¹⁰⁶⁸ Recogido por Agulló y Cobo, M., 1978b, p. 73.

¹⁰⁶⁹ Recogido por García Chico, E., 1946, vol. I, pp. 338-341.

¹⁰⁷⁰ Recogido por Muro Orejón, A., 1935, VIII, p. 89.

¹⁰⁷¹ Según Martín González en este siglo en España se empleaba a causa de la recesión económica oro de baja ley, razón por la que se exige en los contratos la obligación de utilizar oro más subido que el usual por entonces. Martín González, J. J., “La policromía en la escultura castellana”, AEA, XXVI, 1953, p. 300.

¹⁰⁷² Recogido por Agulló y Cobo, M., 1978, p. 149.

¹⁰⁷³ Recogido por Agulló y Cobo, M., 1978, p. 79.

Pero la exigencia de emplear oro fino se daba también en el caso del estofado como constatamos en el contrato del retablo de Santo Domingo el Real del año 1613¹⁰⁷⁴:

...se aia de dorar todo el dicho retablo de oro fino de veinte y dos quilates arriva y que no lleve oro partido ni de otra manera alguna sino fino como dicho es (fol 134) aunque aya de ser cubierto i estofado sino que aia de ser de la calidad que dicho es sin que tenga mancha ni rroçon ni mancha de metalla alguna ni fuegos ni otra cosa que perjudique al dicho color de oro...

En ocasiones, figura la obligación de que el oro a emplear fuera el fabricado en Madrid, tal y como se requiere en el caso del retablo de la capilla de Atocha en el año 1663¹⁰⁷⁵: *De veinte y tres quilates y tres granos del mejor que se bata en Madrid...* Este hecho se debía, como indica Bruquetas¹⁰⁷⁶, a que Madrid junto con Sevilla eran los dos centros más pujantes en la fabricación del oro de la Península Ibérica. Por su parte, Martín González¹⁰⁷⁷ afirma que se prefería el oro de Castilla al sevillano, opinión que suscribe Bruquetas¹⁰⁷⁸ al aparecer este dato en ciertos contratos de la época.

Conviene mencionar aquí el empleo en la práctica de dos tipos de panes de oro de diferente aleación en el mismo campo o elemento de un retablo, hecho que ha identificado Carrasón¹⁰⁷⁹ al estudiar las superficies doradas y policromadas de los retablos barrocos españoles.

Por otro lado, en los contratos se constata la preferencia por las superficies doradas bruñidas¹⁰⁸⁰, aunque se hizo uso también del dorado mate que se combina con el primero en la misma obra. Según Carrasón, en las superficies doradas de los retablos de la época se identifican de forma constante los contrastes brillo-mate; junto a tal observación añade que las zonas mate se obtenían extendiendo sobre el oro¹⁰⁸¹ aguadas de cola, a veces coloreadas con pigmento¹⁰⁸².

En cuanto al dorado mate realizado con mordiente graso, en opinión de distintos autores, se da fundamentalmente a partir de mediados del siglo XVII en los ropajes y también en los cabellos de las figuras. Así, en el retablo de la iglesia de San Plácido de Madrid la imagen del santo titular presenta una orla dorada al aceite en la capa¹⁰⁸³.

Por último, cabe mencionar que en esta centuria en los retablos seguía empleándose el cincelado o picado de lustre¹⁰⁸⁴ a base de un punteado muy fino, obtenido golpeando con el punzón sobre el dorado bruñado, con el objetivo de hacer vibrar aún más estas superficies por la incidencia de la luz.

¹⁰⁷⁴ Recogido por Bruquetas R., 2002, pp. 505, 506.

¹⁰⁷⁵ Bruquetas, R., 2002, p. 435.

¹⁰⁷⁶ Ibídem nota anterior.

¹⁰⁷⁷ Martín González, J. J., 1953, p. 229.

¹⁰⁷⁸ Bruquetas, R., 2002, p. 435.

¹⁰⁷⁹ Carrasón López de Letona, A., 2004, p. 6.

¹⁰⁸⁰ En opinión de Martín González el brillo del oro constituye un aspecto estético de especial interés en el arte español que indica riqueza y ostentación. Martín González, J. J., 1953, p. 300.

¹⁰⁸¹ Aplicado mediante el sistema al agua.

¹⁰⁸² Carrasón López de Letona, A., 2004, p. 10.

¹⁰⁸³ Gómez, M., 2004, p. 15.

¹⁰⁸⁴ Término que aparece en los documentos para indicar dicha ornamentación del oro, Martín González, J. J., *Escultura Barroca Castellana*, 1959, p. 40.

En lo que atañe al dorado con polvo de oro, este método aparece también reflejado puntualmente en los contratos, como por ejemplo en las condiciones para dorar un retablo en el convento del Carmen Calzado de Madrid en el año 1661¹⁰⁸⁵: *... todas las figuras han de hir pintadas cada ropa del color que requiere cada figura, con orillas o cenefas de oro molido...* También en el suscrito en el año 1675 para el retablo del Colegio Real de Salamanca¹⁰⁸⁶ figura dicha técnica: *...Y todas las encarnaciones de toda la escultura así del retablo como de custodia, se an de ymitar a el natural peleteando de oro y plata molida las cauezas...*

Como constatamos en los documentos arriba señalados, este procedimiento se empleaba en la ornamentación de ciertas zonas de las vestiduras y de la cabeza de las esculturas. Según Fernández Espinosa¹⁰⁸⁷ el polvo de oro se aplicaba a pincel para crear los mismos efectos del rajado de grafio. Como ejemplo de ello podemos citar el estudio científico¹⁰⁸⁸ practicado en la escultura de bulto redondo de San Benito del retablo de la iglesia de las Benedictinas de San Plácido de Madrid, de mediados del siglo XVII, donde se ha identificado la presencia de oro en polvo aplicado a pincel imitando un esgrafiado en la cenefa de la capa, cuyo color azul está confeccionado a base de albayalde y azurita. No obstante, en la actualidad este tipo de dorado sólo lo encontramos puntualmente en ciertas obras de imaginería, hecho que según Carrasón¹⁰⁸⁹ se debe a su inconsistencia, es decir a la falta de cuerpo del mismo. Además de ello, podemos sugerir que, al aplicarse el polvo de oro sobre la superficie pintada, se encontraba expuesto a la abrasión y, asimismo, resultaba fácil de eliminar en las limpiezas.

Por otro lado, incluiremos aquí un par de contratos en los que se hace alusión a una nueva técnica con la que se buscaba conferir al dorado el aspecto del bronce. En el primero de ellos, relativo a la realización de un retablo dorado y estofado para la capilla del Santo Cristo de la Fe de Madrid del año 1671¹⁰⁹⁰, se exige:

...ymitar el pedestal principal adonde sienta toda la obra de jaspes y doradas las molduras y adornos del dicho pedestal ymitados a bronce, y lo demás restante de dicha obra se a de dorar y estofar conforme arte y el oro se a degastar de biente y tres quilates o lo mejor que se allare...

Así mismo, en el contrato para la ejecución de un carro triunfante para la localidad de Navalcarnero del año 1679¹⁰⁹¹ consta: *...en la mitad de los frissos del pedestal se an de finxir de lapizlaço y pintados atributos de Nuestra Señora y los atributos de oro ymitado a lámina de bronce...* Este procedimiento, denominado bronceado, se emplea según Carrasón¹⁰⁹² a partir del siglo XVII, cuando los estofados se limitan a las esculturas, quedando grandes superficies doradas en la arquitectura del retablo. Consistía en extender sobre el dorado bruñido, o mate, un acabado a base de finas veladuras de color oscuro con el objetivo de imitar el aspecto del bronce y también del

¹⁰⁸⁵ Recogido por Agulló y Cobo, M., 1978b, p. 24.

¹⁰⁸⁶ Recogido por Agulló y Cobo, M., 1978b, p. 150.

¹⁰⁸⁷ Gómez Espinosa, T., "La Policromía de los retablos", *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, 2004, p. 11.

¹⁰⁸⁸ Gómez, M., 2004, p. 15.

¹⁰⁸⁹ Carrasón, López de Letona, A., 2004, p. 7.

¹⁰⁹⁰ Recogido por Agulló y Cobo, M., 1978b, p. 49.

¹⁰⁹¹ Recogido por Agulló y Cobo, M., 1978b, p. 81.

¹⁰⁹² Carrasón López de Letona, A., 2004, p. 6.

cobre. Tal acabado podía confeccionarse con pigmentos de tonos pardos aglutinados con aceite, huevo o cola.

Uno de los ejemplos más tempranos de esta técnica se ha localizado en el retablo mayor de la catedral de Lucena, cuya policromía se cobra en el año 1607¹⁰⁹³, donde aparecen dos tipos de veladuras, unas más bronceadas y otras más cobrizas, que se combinan en la arquitectura y en la mazonería¹⁰⁹⁴. Así mismo, en el retablo mayor de la iglesia de Pinto se han identificado bronceados sobre el oro, cuyo análisis científico determinó su composición a base de un pigmento de tierra roja y huevo¹⁰⁹⁵. Según Gómez Espinosa¹⁰⁹⁶ es probable que los bronceados se aplicaran con frecuencia y, el hecho de que no se conserven en la actualidad, puede deberse tanto a su fragilidad como al desconocimiento de su existencia, ya que resulta difícil su identificación por haberse cubierto con barnices y suciedad, lo que ha propiciado su eliminación en las intervenciones de restauración.

Por lo que atañe al estofado, en esta centuria sigue jugando un importante papel en la policromía de retablos y esculturas. Esta técnica se aplica tanto mediante el esgrafiado como a punta de pincel, combinandose ambos, en muchas ocasiones, en una misma obra. A título de ejemplo podemos mencionar el concierto para el dorado de un retablo para el convento de Nuestra Señora del Carmen Calzado de Madrid del año 1661¹⁰⁹⁷, donde se requiere con respecto al esgrafiado:

Que después de dorado y brunido, se han de colorir todos los capiteles, columnas, pilastras y trazas y todo lo que tubiere talla y adornos de ella sobre oro, y hazer de graffo para que salga el oro que esta debaxo de lo colorido con labores diferentes hechas de graffo.

En cuanto al estofado a punta de pincel se exige:

Que la talla que viere en las caxas de los santos han de hir coloridas con colores finas y los respaldos de las dichas caxas de medios puntos han de hir de oro limpio y la del Santísimo Eccehomo, excepto los vaziadados, y recuadros y pilastras y entrecalles y machones y todas las partes que asimismo lo pidieren conforme al buen arte han de ir coloridas a punta de pincel sobre oro hecho brutescos y subientes con cossas viuas como son páxaros, niños, vichas y serafines y tarxetas con colores finas...

Con el estofado esgrafiado, como ya apuntamos anteriormente, se extendía el color sobre el fondo de oro bruñido y se imitaban los brocados de los textiles de la época mediante el rajado, ojeteado, escamado o picado. Estas labores se empleaban en las vestiduras aunque también podían aparecer en otras zonas de la arquitectura de los retablos. Para su ejecución se empleaban patrones y se aplicaban los motivos con plantilla y también a mano alzada. Por lo que respecta al estofado a punta de pincel se pintaban los motivos directamente sobre el fondo de oro, que podía ir esgrafiado. Estos motivos podían ser vegetales, figuras infantiles o pájaros¹⁰⁹⁸ y se aplicaban en la arquitectura y en la talla de los retablos, así como en los galones y cenefas de las vestiduras de las imágenes

¹⁰⁹³ Gómez, M., 2004, p. 13.

¹⁰⁹⁴ Gómez Espinosa, T., 2004, p. 11.

¹⁰⁹⁵ Gómez, M., 2004, p. 13.

¹⁰⁹⁶ Gómez Espinosa, T., 2004, p. 15.

¹⁰⁹⁷ Recogido por Agulló y Cobo, M., 1978b, pp. 23, 24.

¹⁰⁹⁸ Temas que se conocían como “brutescos” o “papeles de todas colores”, Gómez Espinosa, T., 2004, p. 10.

Sobre los estofados, como indica Martín González¹⁰⁹⁹, se daban veladuras de color y sombreados para lograr el efecto de relieve de los brocados de tela que al ser bordados lo presentaban, llamándose de dos o tres altos. Por su parte Carrasón¹¹⁰⁰ apunta que, en contra de lo que se suele creer, con el estofado se creaban complejas secuencias de capas, veladuras, baños, etc., para conseguir luces y sombras, telas aterciopeladas de varios tonos o tejidos con reflejos o colores cambiantes, todo ello combinado con las labores de graño o esgrafiado. Estos datos aparecen en las condiciones de algunos contratos de la época, como es el caso del que se suscribe para la realización del retablo del Colegio Real de Salamanca¹¹⁰¹:

...después de dorado... la talla de repissas, tarjetas, modillones, frissos, festones, enjutas, florones, frissos, escudos de armas, marcos tallados, talla de capiteles y columnas, así como la custodia del retablo, toda quanta hubiere, que aya de ser colorida. Se ha de colorir sobre oro con colores finas así para bosquejar como para acabar, dándoles sus cambiantes, medias tintas y fuerças donde lo requiera y como mejor ymite al natural transflorando, oscureciendo, harpeando y realçando conforme a are cada cossa, así frutas de festones como las ubas rojas de parra, sacando el oro con diferentes jéneros de grafios para su mayor hermosura cada cossa lo mejor que se pueda a el natural...

En cuanto al tipo de pintura empleada en los estofados, en las fuentes bibliográficas consultadas, se menciona que la misma se aplicaba al temple de huevo, dato que proporciona Pacheco y que se obtiene asimismo de los análisis científicos efectuados en los retablos de los conventos madrileños de las Benedictinas de San Plácido y en el de las Mercedarias de D. Juan de Alarcón¹¹⁰².

2.3. DOCUMENTACIÓN ESPECÍFICA DEL MOBILIARIO

Una vez analizados los contenidos de los contratos de obra de los retablos, así como aquellas publicaciones recientes que se centran en su técnica de ejecución, obtenemos una panorámica general sobre los procedimientos y materiales empleados en la práctica para el dorado de estas obras. Tales aspectos pudieron concurrir, con mucha probabilidad, también en el dorado de los muebles, al ser con frecuencia sus autores los mismos y que podían aparecer en los documentos como: pintores-doradores, doradores, doradores de mate, doradores de madera o doradores-estofadores. No obstante, resulta inviable establecer con total seguridad los pormenores de su aplicación en los muebles ya que, como hemos apuntado anteriormente, los contratos de obra son muy escasos y cuando se realizan, la información que proporcionan suele versar sobre el tipo de madera a utilizar en su construcción y determinados aspectos formales y decorativos. Con respecto al dorado no se aportan datos que permitan establecer los materiales y la técnica de ejecución empleados. A título de ejemplo incluimos aquí un concierto del año 1631¹¹⁰³, por el que el maestro dorador y estofador Melchor Quijada se obliga a hacer: *...una una cama entera de pino labrada de entorchados que la hiço Pedro Colomo, maestro entallador.*

¹⁰⁹⁹ Martín González, J. J., 1959, p. 40.

¹¹⁰⁰ Carrasón López de Letona, A., 2004, p. 8.

¹¹⁰¹ Recogido por Agulló y Cobo, M., 1978b, pp. 149, 150.

¹¹⁰² Gómez Espinosa, T., 2004, p. 11.

¹¹⁰³ Recogido por Agulló y Cobo, M., 1978b, p. 130.

Con relación a los marcos podemos deducir en ocasiones ciertos aspectos del dorado. Ejemplo de ello es el concierto del año 1661¹¹⁰⁴ para la realización de un marco dorado y estofado para la iglesia de la Casa de Provación y Noviciado de Madrid:

...las medias cañas del dicho marco an de ser arenadas y doradas y los festones de frutas doradas y estofadas y los serafines... an de ser dorados de oro mate o encarnadas las caras... y todo lo demás restante... a de ir dorado de oro bruñido, limpio y a toda satisfacción excepto los gruesos de afuera que an de yr dados de la color que mejor pareçiere y elixiere el dicho Padre confesor... Y asimismo dorará quatro escudos que se an de poner en las esquinas del dicho marco en la misma conformidad que lo antecedente...

Como vemos, en la superficie del marco se combinaban el dorado bruñido y el mate, aunque no es posible establecer si para ello se empleó únicamente el método de dorado al agua en toda la superficie de la obra, dejándose sin bruñir las zonas que debían presentar un aspecto mate, o bien se recurrió para ello al uso de un mordiente graso.

Además, en este documento aparece un procedimiento denominado “arenado”, que no hemos encontrado en los tratados de técnica consultados, pero que se aplicó también por el mismo artífice, el maestro dorador y estofador Andrés Muñoz, en el retablo de la Inmaculada Concepción de la misma iglesia de Madrid, según figura en el concierto del año 1660¹¹⁰⁵, donde se exige con respecto al dorado: *...y las columnas arenadas del retablo de la Inmaculada concepción...* A falta de más especificaciones sobre este procedimiento, pensamos que el término arenado podría hacer alusión a una técnica del dorado que encontramos en países como Francia, Inglaterra e Italia¹¹⁰⁶ en el siglo XVII y posteriores. Consistía en extender arena sobre el yeso humedecido y encima podía aplicarse el bol o una ligera capa de yeso, sobre lo que se extendía después el oro. La superficie dorada resultante era mate, ya que su rugosidad impedía el bruñido.

Por lo que respecta a los libramientos de pago y cuentas de los artífices, por la realización de muebles dorados, en ellos tampoco se aporta información al respecto. Como ejemplo podemos citar una carta de pago del año 1603¹¹⁰⁷ en la que figura únicamente: *...a Juan Jacome, pintor, de una cama que doró...*

Solamente en el caso de los marcos hemos encontrado alguna referencia a las características de la superficie dorada, de las que podemos extraer ciertos datos sobre la técnica de ejecución empleada. Ejemplo de ello es una libranza de pago del año 1607¹¹⁰⁸: *...A Fabricio Castelo Pintor... por dorar a toda costa de oro brunido las quatro molduras de los cuadros de pintura de las once mill Virgines y presentacion del tenpl^o y de San Juan Bap^t y san fran^o del oratorio de la reyna...* En este caso al aludirse al dorado bruñido, es evidente que se trataba de una superficie dorada al agua. Así mismo, hemos localizado menciones a la combinación del dorado bruñido y mate en una misma superficie, como vemos en una libranza de pago del año 1607¹¹⁰⁹:

.... A estacio gutierrez Pintor y dorador... por dorar de oro brunido y oro mate a toda costa los doce quadros de molduras guariniciones de los apostoles y una tabla que corre sobre un papo

¹¹⁰⁴ Recogido por Agulló y Cobo, M., 1978b, p. 111.

¹¹⁰⁵ Recogido por Agulló y Cobo, M., 1978b, pp.132, 133.

¹¹⁰⁶ Los fondos arenados, en italiano *sabbiati*, eran típicos de Florencia según indica Alvar González Palacios, *I mobili italiani*, 1996b, p. 188.

¹¹⁰⁷ Recogido por Agulló y Cobo, M., 1978b, p. 172.

¹¹⁰⁸ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1452. Cuentas del Pagador Bartolomé de Arce.

¹¹⁰⁹ Ibídem nota anterior.

de palomas que hace en anaquel sobre que estan reliquias y un fileton del mismo anaquel en el oratorio de la Reyna....

Sin embargo, a partir de este texto no es posible establecer si la superficie mate se doró con un mordiente graso o al agua.

Por último, en una cuenta del año 1693¹¹¹⁰ del ebanista real Juan Miguel Borobey, se menciona la aplicación del dorado en un marco chapeado con carey, molduración de ébano y peral tallado:

...un marco... cuya moldura tiene una tira de ancho con quatro hordenes de concha Soldada de largo a largo que son tres faxas y las de afuera una media caña todo con papel dorado por devajo de la Concha y un junquillo q tiene la pintura q por adentro es de peral tallado con una cinta y dorado de Mate y todo lo demas de el dho Marco q son cinco molduras y dos Boceles con la faja de afuera es de Evano de olanda...

De esta cuenta resulta difícil establecer si la superficie dorada era mate, o si con el término mate se está haciendo alusión al dorado al agua en el que se emplea siempre aparejo de yeso mate y se aplica fundamentalmente sobre superficies de madera, tal y como aparece definido en el *Diccionario de Autoridades*¹¹¹¹, donde se dice: *Unos doran de mate lo que es de madera dándole primero una mano de yeso y luego se encola encima y sobre la cola, humedeciéndola antes se sienta el oro.* Además, en ciertos documentos, los artífices que doran superficies de madera en ocasiones figuran como “doradores de mate” para diferenciarse de los que doran metales que también se llamaban doradores sin más especificaciones. Con la expresión “dorador de mate” aparece definido el pintor Juan de Paredes en un documento del año 1656¹¹¹², en el que se certifica que el mismo: *...Doro quatro vassas de oro mate de la carroza q sirbe al Primer Cavz^o Y se aderezo Para yr Sirviendo a la s^{ra} Duquesa de Mantua...* Pero este texto también plantea dudas sobre el sistema utilizado en el dorado si tenemos en cuenta que en las obras expuestas a la interperie la norma general era que el dorado se realizara con mordiente graso. También podría ocurrir que los elementos que se doraron estuvieran situados en el interior de la carroza.

Por lo que respecta a los marcos pintados y dorados, excepcionalmente aparecen datos sobre la técnica pictórica empleada, como vemos en un libramiento de pago del año 1609¹¹¹³, donde se señala que la pintura se aplicó al óleo:

A Lorenço de biana dorador... por dorar y dar de negro al olio a los marcos de madera de las pinturas de la sala de los retratos y dar de verde al olio a las zeloxias de los desbanes de la casa Real del pardo...

Esta escueta referencia no permite hacernos idea de cómo aparecía combinado el oro con la pintura. Quizá podría tratarse de los marcos que llevaban las entrecalles pintadas de negro y el filo y contrafilo dorados, lisos o tallados, tan frecuentes en la época.

En cuanto al dorado con polvo de oro, esta técnica aparece reflejada en un documento del año 1648¹¹¹⁴ para la realización de leyendas en un tríptico por el pintor Juan Bautista

¹¹¹⁰ AGP, AG, leg. 631.

¹¹¹¹ *Diccionario de Autoridades*, 1726-1739, vol. III, s/p
<http://web.frl.es/DA.html>

¹¹¹² AGP, AG, leg. 5264.

¹¹¹³ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1452. Cuentas del Pagador Bartolomé de Arce.

de la Cotería: *Primeramente aderezó una pintura de una diosa grande y después se adivirtió se hiciesen en las puertas los letreros de oro molido...* Para la ejecución de dichos letreros la base de los mismos debía ir pintada, probablemente en tono oscuro ya que, en caso contrario, el escaso poder cubriente del polvo de oro impediría que destacaran. Este tipo de ornamentación aparece en algunos marcos de la época estofados a punta de pincel.

Por otro lado, los documentos referentes a otros objetos de madera aportan datos sobre ciertos aspectos de la técnica del dorado que podrían haberse empleado también en el mobiliario. Así, en un pago del año 1618¹¹¹⁵ figura la aplicación de dos capas de imprimación para el dorado de una mampara de pino y nogal:

A Alonso de biana dorador vezino de esta dha Villa... por ymprimir de dos manos y dorar por ambas partes a toda costa una manpara de pino con tablero de nogal contada moldura p^a el aposento del Rey y Correr de faxas de oro el Remate de arriva y las garras de aguila delo bajo de ella en este dho alcaçar...

A partir de este texto podríamos quizá interpretar que se trataba de una superficie dorada mate dada la exigencia de aplicar dos capas de imprimación¹¹¹⁶, término que encontramos en las Ordenanzas de los doradores de Madrid al abordar este tipo de dorado en el que se aplica una *imprimación ordinaria al olio...* Así mismo, recordemos que Pacheco¹¹¹⁷ indica que para dorar al aceite se extendía sobre el aparejo una imprimación coloreada a base de pigmentos de tonos sombra y blanco molidos con aceite de linaza.

Además, en un pago del año 1619¹¹¹⁸ se alude a la aplicación de veladuras o baños sobre el dorado que, como hemos visto al hablar de los retablos, tenía como finalidad conseguir determinados efectos estéticos en la superficie dorada:

A Lorenço deViana dorador criado de su majestad... por el dorar y sombrear las molduras refaxados y compartimentos Vasas y capiteles en el Tumulo de madera que su majestad mando hacer En el monasterio R^l de las descalças para las dhas onrras de la emperatriz dona Ana...

Así mismo, en un libramiento de pago del año 1619¹¹¹⁹ figura: *Al dho Lorenço de viana dorador... por dorar y tallar de sombra y al olio a toda costa la cornissa de madera de la sala de los Retratos de la dha cassa R^l del pardo que corre por bajo dellos...* Como vemos en este documento, se especifica que el acabado sobre el oro se realizaba al aceite. Sin embargo no queda claro si el dorado se ejecutó también al aceite

Como hemos podido comprobar, los datos que aportan los anteriores documentos son muy escuetos y por lo tanto la información que proporcionan no es suficiente para poder determinar muchos de los aspectos técnicos de las superficies a las que se refieren. No obstante, permiten constatar que en la práctica se aplicaban procedimientos semejantes a los de los retablos y esculturas de la época.

¹¹¹⁴ Recogido por Agulló y Cobo, M., *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, 1978a, p. 53.

¹¹¹⁵ AGS, CMC, 3ª época, leg. 765. Cuentas del Pagador Sebastián Ortiz de Ybarra.

¹¹¹⁶ Se trata de una capa general blanca o de color que se da sobre el aparejo para impermeabilizarlo. Bruquetas, R., 2002, p. 174.

¹¹¹⁷ Pacheco, F., 1990, L. III, cap.VII, p. 507.

¹¹¹⁸ AGS, CMC, 3ª época, leg. 784. Cuentas del Pagador Juan Gómez Mangas.

¹¹¹⁹ *Ibidem* nota anterior.

Para finalizar con el análisis de los documentos de pagos, mencionaremos algunos en los que aparece reflejado el precio del oro empleado en el dorado de las superficies de madera y que solía oscilar entre los siete y los ocho maravedíes el pan de este metal. Así, entre las libranzas del pagador Juan Gómez Mangas por las obras que aparecen en los dos últimos documentos más arriba citados del año 1619¹¹²⁰, figura: *...seis mill y quinientos panes de oro a siete mrs cada uno...* Y también: *...mill y trecientos panes de oro a ste mrs cada uno...* Mientras que en los siguientes libramientos de pago del año 1625¹¹²¹ el precio del pan de oro se incrementa en un maravedí:

A Julio cesar Semin pintor... por pintar y dorar cinco marcos de madera ... y hubo dos mill duzientos y cinq^{ta} pandes de oro a ocho mrs cada pan...; ...A Julio cesar Semin pintor... por dorar un marco de madera para el Retrato que hizo Diego Velázquez Pintor de su Mag^d Y hubo mill duzientos y sesenta y quatro panes de oro a razón de a ocho mrs cada Pan...

Pero al igual que sucedía en la centuria anterior constatamos que, en ocasiones, el precio del pan de oro incluía el trabajo del artífice del dorado, como se comprueba en el pago que se hace al dorador Lorenzo de Viana en el año 1619¹¹²² por: *...pintar y dorar las cornisas de la sala de los Retratos y Repasar los marcos de las pinturas de oro y negro en la cassa Real del pardo...* así como por: *...dorar y tallar de sonbra a toda costa y al olio la cornisa que corre por debajo de los Retratos en la cassa Real del pardo en que hubo mil y trecientos panes de oro a veinte mrs cada pan...*

Por otra parte, en los documentos de archivo podemos encontrar referencias a los utensilios y materiales empleados en el proceso del dorado. En este sentido, en el inventario que se realiza en el año 1663¹¹²³, entre los bienes que el dorador Jerónimo Zancajo dejó al morir, figuran varias piedras de bruñir que estaban en poder de otro dorador: *...Yluego yncontinenti fueron en cas de Phelipe Sánchez, maestro del dicho oficio, el queal entregó quatro piedras de bruñir que declaró tener en su poder propias del dicho difunto...* Así mismo en el testamento del dorador Lucas de Velasco, otorgado en el año 1650¹¹²⁴, se recogen: *...tres piedras de bruñir...* Por último en un documento de pago del año 1609¹¹²⁵ aparecen: *...dos caxas con conchas de oro molido... otra caxilla de conchas de plata molido...*

Concluiremos el estudio de la documentación de la centuria refiriendonos a los inventarios, aunque en ellos es muy escasa la información sobre los aspectos técnicos del dorado en el mobiliario¹¹²⁶. Sin embargo, con frecuencia aparecen datos sobre el tipo de mueble sobre el que se extiende el dorado y sus características formales y decorativas¹¹²⁷. Así, por ejemplo, con respecto a las camas, en el inventario de Juana

¹¹²⁰ Ibídem nota anterior.

¹¹²¹ Ibídem nota anterior.

¹¹²² AGP, AP, El Pardo, caja 9389.

¹¹²³ Recogido por Agulló y Cobo, M., 1978b, p.174.

¹¹²⁴ Recogido por Agulló y Cobo, M., 1978a, p.175.

¹¹²⁵ Recogido por Agulló y Cobo, M., 1978a, p. 123.

¹¹²⁶ Debido a que en ellos no se buscaba describir exhaustivamente los muebles, sino que se trataba de enumerarlos mencionando sus principales características de cara, por lo general, a su tasación y posterior venta o reparto entre los herederos del finado. Además, en muchos casos, estas descripciones se realizaban por profanos en la materia.

¹¹²⁷ Extremos que no entraremos a analizar ya que escapan a los objetivos de este trabajo y que han sido abordados por los historiadores del mueble y cuyas conclusiones al respecto aparecen en la bibliografía que se aporta en este estudio.

Espínola del año 1643¹¹²⁸ se cita: *...Una cama dorada biexa de madera entera...* Y también en el de Francisca Dávila y Zuñiga del año 1659¹¹²⁹ había: *...una cama dorada de madera al tipo antiguo, muy usada...*, o en el de José Márquez Escalante realizado en 1680¹¹³⁰ donde figura simplemente: *...Una cama de madera dorada...*

En otros casos se incluyen menciones a ciertos aspectos decorativos o constructivos de estos muebles, como podemos comprobar en el inventario de Mencía de la Cerda y Bovadilla, marquesa del Valle del año 1602¹¹³¹: *...otra madera de canpo, dorada, labrados los pilares con sus barandillas y todo el recado necesario...* y también en la tasación de bienes de Catalina de Moncada, princesa de Patterno del año 1659¹¹³²: *...Otro maderaje de cama dorada amazorcada con su cabecero de roleos... Otro maderaje de cama dorada columnas salomonicas...*

Además, en ocasiones los documentos indican la procedencia foránea de estos muebles, como vemos en el inventario de Manuel de Fonseca y Zuñiga, conde de Monterrey del año 1653¹¹³³, donde aparecen: *...Cinco camas doradas y entorchadas de Nápoles...* o en el de Francisca Dávila y Zuñiga del año 1659¹¹³⁴ en el que se cita: *...una cama dorada entera de pino, echa en Italia...*

Por otra parte, con bastante frecuencia figura el tipo de madera sobre la que se asienta el dorado, como sucede en los siguientes inventarios en los que se recogen camas de pino con dicho revestimiento. En este sentido podemos incluir el del duque de Medina de las Torres del año 1669¹¹³⁵, donde había: *...un catre de pino dorado con su caveçera... una cama de pino de madera dorada...* y en la tasación de bienes de Jerónima Fernández del año 1673¹¹³⁶ figura: *...Una Cama de Pino dorada antigua de una caveçera...* Por último, en la tasación de bienes de Josepha del Real del año 1697¹¹³⁷ se cita: *...Una Cama muy antigua los Pilares Bajos y la cabecera de Pino dorados, y los Pilares altos de Nogal sin dorar muy desgarnecida y maltratada toda ella...* De este último documento no es posible establecer si el oro revestía únicamente los elementos de pino o si aquellos de nogal iban también parcialmente dorados en origen, como sucedía en el siglo anterior y en ejemplares contemporáneos, como veremos a continuación.

Así, encontramos camas de nogal doradas en los siguientes documentos. En primer lugar en el inventario de Mencía de la Cerda y Bovadilla, marquesa del Valle del año 1602¹¹³⁸, aparecen *tres camas de madera de nogal, la vna dorada y otra cama de nogal dorada* y en el del mercader M. Polo del año 1607¹¹³⁹ figura: *Un llit de camp de noguer, los pilars daurats en algunes vies ab sos poms daurats y balaustrada mitjensera...* En los documentos de la segunda mitad del siglo XVII siguen apareciendo

¹¹²⁸ AHPM, prot. 5696, fol. 141.

¹¹²⁹ Barrio Moya, J. L., "El inventario de bienes de Doña Francisca Dávila y Zúñiga tercera marquesa de Mirabal (1659)", *Ars et Sapientia*, nº 18, 2005, pp. 101-117.

¹¹³⁰ AHPM, prot. 5696, fol. 694.

¹¹³¹ Goldberg, R., "Don Fernando Cortés, III Marqués del Valle: su boda con Doña Mencia de la Cerda y el Inventario de bienes de 1602", *Boletín del Archivo General de la Nación*, México, 1968, pp.14-18.

¹¹³² AHPM, prot. 6307, fol. 559.

¹¹³³ AHPM, prot. 7684, fols. 274 y ss.

¹¹³⁴ Barrio Moya, J. L., 2005, pp. 101-117.

¹¹³⁵ AHPM, prot. 8181, fol. 354.

¹¹³⁶ AHPM, prot. 10039, fol. 426.

¹¹³⁷ AHPM, prot. 13966, fol. 476.

¹¹³⁸ Goldberg, R., 1968, p. 17.

¹¹³⁹ Recogido por Piera M. y Mestres A., *El Mueble en Cataluña*, 1999, p. 293.

este tipo de camas, aunque especificándose en muchos casos que son antiguas, como vemos en el que se redacta con ocasión del segundo matrimonio de Matías Martínez de Figueroa en el año 1652¹¹⁴⁰: *Una cama de nogal bieja a lo antiguo sin barillas que es dorada...* y también en ciertos inventarios post mortem, como en el de Pedro Ibáñez de Cardenas del año 1675¹¹⁴¹: *Una cama de nogal antigua dorada de una caveçera* o en el de Silvestre Prats y Villama de 1679¹¹⁴²: *...Una cama de nogal para colgar dorada con tres cavezeras...* Por último citaremos el inventario de Ana M^a Velasco y de la Cueva del año 1680¹¹⁴³, en el que se recoge: *Una cama de nogal antigua dorada y labrada.*

Pero además, de estos documentos extraemos que el dorado se aplicaba en camas cuya superficie imitaba el nogal al aparecer el término “contrahecho”, sinónimo de fingido¹¹⁴⁴, con relación a estos muebles¹¹⁴⁵, como vemos en el inventario y tasación post mortem de Francisco Ruiz de Miranda del año 1675¹¹⁴⁶: *Una cama de nogal contrahecha con algunos bronces en las cabeceras y en ella tres cabeceras y su remate y lo mas dorado en la madera...* o en la tasación de los bienes de Catalina Sánchez de San Pedro del año 1677¹¹⁴⁷: *Una cama de nogal contrahecha dorada con sus xarrones*¹¹⁴⁸. También en el inventario del platero madrileño Juan de la Cuesta de 1679¹¹⁴⁹ leemos: *Una cama de nogal contrahecha dorada con algunos bronces...* Sin embargo este término, en otros casos, nos plantea dudas de interpretación, ya que podría definir ciertas superficies de madera que imitaban otras más preciadas, o también aquellas realizadas con maderas nobles que simulaban otras de la misma categoría. Pero igualmente podía tratarse de camas construidas en nogal con marquetería o incrustaciones de otras maderas. En este sentido ciertos autores como Rodríguez Bernis¹¹⁵⁰, opinan que el término “contrahecho” hace referencia a la técnica de la marquetería. Así mismo Aguiló¹¹⁵¹ señala que la técnica que hace uso de incrustaciones de marfil o palosanto en ciertos escritorios del siglo XVII se denominaba de esa manera. Así, en el inventario de Isabel de Belesar del año 1661¹¹⁵² se cita: *...una cama de nogal dorada con sus bronces, contraechea de granadillo*, o en el de Francisco Ruiz de Miranda del año 1675¹¹⁵³ donde el dorado recubre la molduración: *Una cama de nogal contrahecha de granadillo doradas las molduras y bronces en la cavecera...*

¹¹⁴⁰ AHPM, prot. 6027, fol. 338.

¹¹⁴¹ AHPM, prot. 8181, fol. 15v.

¹¹⁴² AHPM, prot. 8181, fol. 711.

¹¹⁴³ Barrio Moya, J. L., “Doña Ana María Velasco y de la Cueva, X Condesa de Siruela y el inventario de sus bienes (1680)”, *XXXIII Coloquios de Extremadura*, 2006, p. 91.

¹¹⁴⁴ En el *Diccionario de Autoridades* se define el verbo “contrahacer” de la siguiente forma: *Hacer una cosa tan semejante a otra que dificultosamente se puede distinguir lo verdadero de lo falso.* Y el termino “contraecheo” como *lo así imitado y asimilado*. 1726-1739, vol. II, s/p. <http://web.frl.es/DA.html>

¹¹⁴⁵ Opinión que sostiene Juan José Junquera.

¹¹⁴⁶ AHPM, prot. 8181, fol. 546, 547.

¹¹⁴⁷ AHPM, prot. 8181, fol. 736.

¹¹⁴⁸ AHPM, prot. 8181, fol. 751.

¹¹⁴⁹ AHPM, prot. 8181, fol. 479.

¹¹⁵⁰ Rodríguez Bernis, S., *Diccionario de Mobiliario*, 2006, pp. 121, 225, 226.

¹¹⁵¹ Aguiló Alonso, M. P., 1993, p. 116.

¹¹⁵² Barrio Moya, J. L., “La señora torrejonense Doña Isabel de Belesar y el inventario de sus bienes”.

Quinto Congreso del Instituto de Estudios Históricos del sur de Madrid Jiménez Gregorio, 2007, p. 88.

¹¹⁵³ AHPM, Prot. 8181, fols. 546, 547.

Por otra parte, son frecuentes los inventarios en los que se recogen camas de granadillo doradas, como sucede en el del platero Mateo Esteban del año 1676¹¹⁵⁴: *...Una cama de granadillo con sus tres caveceras y cartelas y escudos bronceada y dorada...* Igualmente encontramos camas de palosanto doradas, dato que aparece en el inventario de Joseph de Valdivieso del año 1678¹¹⁵⁵: *...Una cama de palosanto bronceada y dorada...* o en el de Andrés de Angulo redactado en 1696¹¹⁵⁶: *Otra cama de Palo dada de dorado...* Por último, en la tasación post mortem de Leocadia Enríquez del año 1644¹¹⁵⁷ figuran ambos tipos de maderas en el mismo mueble: *...una cama de palosanto y granadillo con Remates dorados con quatro cortinas cielo y Rodapiés y cobertor de grana colorado.*

Para finalizar, en los inventarios encontramos también algunas camas en las que se combina el dorado y la pintura, como es el caso del de Mencía de la Cerda y Bovadilla, marquesa del Valle del año 1602¹¹⁵⁸, donde se describe una que probablemente iba totalmente dorada con decoración policromada en los pilares: *...vna madera de cama de campo dorada con vnas figuras de colores en los pilares y sus barandillas y todo el recado necesario para ella.* Además, aparecen otras monócromas con motivos dorados, como vemos en el inventario de Antonio Coello año 1652¹¹⁵⁹: *...una cama entera dorada y verde, colgada de damascos y terciopelos azules y amarillos, con alamares y cenefas de oro y también ...una media cama de madera pintada de negro y oro, con su cabecera.* Así mismo en el de Martín Fernández Chacón, redactado en 1699¹¹⁶⁰, se cita una: *Cama de madera dada de color encarnado y dorado.*

En los inventarios son frecuentes también las menciones a los bufetes, cuyos soportes iban total o parcialmente dorados. Como ejemplo de ello podemos citar aquí el inventario de bienes de Francisca Dávila y Zúñiga del año 1659¹¹⁶¹ donde figura: *...un bufete de ebano con sus pies de pino dorados aobados junto con dos braseros dorados quebrados, con caxas de madera y vacias y tachuelas de yerro.* También en el del Duque de Medina de las Torres del año 1669¹¹⁶² se recogen:

...dos bufetes con los pies dorados y las tablas de pino echas pedazos...¹¹⁶³ otro escriptorio de ebano y los cajones de cedro y piedras pintadas de colores mas un pie de este escriptorio de madera dorado... dos Bufetes de lapislázuli con su moldura de bronze y pies de madera dorados...¹¹⁶⁴.

Del mismo modo, en el inventario post mortem de Joseph Rubin del año 1693¹¹⁶⁵ se citan: *...dos pies de bufetes de piedra chicos tallados y dorados con sus hierros...* Así mismo en los inventarios reales encontramos estos ejemplares como sucede en el del

¹¹⁵⁴ Barrio Moya, J. L., “Mateo Esteban, un platero alcarreño en el Madrid de Carlos II”, *Wad-al-Hayan*, nº 20, 1993, p. 331.

¹¹⁵⁵ AHPM, prot. 8181, fol. 570.

¹¹⁵⁶ AHPM, prot. 13996, fol. 216.

¹¹⁵⁷ AHPM, prot. 7141, fols. 1249, 1250.

¹¹⁵⁸ Goldberg, R., 1968, pp. 14-18.

¹¹⁵⁹ Pérez Pastor, C., T., 1914, p. 114.

¹¹⁶⁰ AHPM, prot. 13966, fol. 686.

¹¹⁶¹ Barrio Moya, J. L., 2005, pp. 101-117.

¹¹⁶² AHPM, prot. 8181, fols. 343 y 360.

¹¹⁶³ AHPM, prot. 8181, fol. 343.

¹¹⁶⁴ AHPM, prot. 8181, fol. 360.

¹¹⁶⁵ AHPM, prot. 13178, fol. 210.

Alcázar de Madrid del año 1686¹¹⁶⁶, donde se relacionan dos bufetes de mármol de San Pablo con los pies tallados con unas águilas y dorados. Además, en la testamentaría de Carlos II figuran: *Seis bufetes de porfido... y todos seis con pies de madera tallados y dorados y con unos Satiros de medio cuerpo y las Colas de sirenas*. En los dos últimos documentos, al tratarse de soportes a base de talla escultórica dorada, pensamos que probablemente presentarían contrastes mate-brillo con el objetivo de resaltar los volúmenes de la misma.

También se citan en los inventarios soportes dorados de escritorios realizados con piedras duras¹¹⁶⁷. Por ejemplo, en la tasación de bienes de Inés de Dueñas del año 1664¹¹⁶⁸, se describe con detalle un mueble de estas características:

Un Escriptorio de... Ebano y en medio Una Gaveta que se compone de un troco de arquitectura y Pie del tal ymbutado de diaspre oriental y Piedra lipizazul con las columnas de diaspre tambien con su vasa y capitel de Bronce dorado de molido con el frisso de lapislázuli y el Remate tambien y en el medio Un Pais de Piedra de Zicilia y agata embutado con ocho navetas con dos Payses cada una de la misma piedra embutida Con su zerco de Bronce dorado cada una con su varandilla de Bronze dorado y su pie de madera entallado y dorado....

En cuanto a los escritorios, son numerosos aquellos parcialmente dorados en su interior, denominados “de Salamanca”¹¹⁶⁹, como figura en el inventario y tasación de Agustín Daza del año 1678¹¹⁷⁰: *Un escriptorio grande de Salamanca con su tapa azia afuera y por dentro todos los caxones dorados y en la cubierta hierros dorados sobre terciopelo carmesí guarnecido de galon de oro y sus aldabas y aldabones y zerraduras doradas*.

Junto a los prototipos anteriormente señalados aparecen puntualmente en los inventarios otros diferentes, recubiertos en todo o en parte de dorados, como el de Julio de Sola y Baygorri del año 1652¹¹⁷¹ en el que se cita: *...un almario grande dorado de guardar papeles...* También hemos encontrado varias menciones a urnas o escaparates realizados con maderas preciadas y dorados, como sucede en el inventario de Joseph Rubin del año 1693¹¹⁷²: *...otra Urna de palo [santo] dorado con sus Cristalinas...* Así mismo, en estos muebles se combinaban la policromía y el dorado, como aparece en el inventario de Francisco del Campo del año 1690¹¹⁷³: *...Dos urnas fingidas de jaspe y doradas...*

Además, son frecuentes las referencias a espejos recubiertos total o parcialmente con oro. A título de ejemplo citamos aquí la tasación post mortem de Inés de Dueñas del año

¹¹⁶⁶ Aguiló, M. P., 1993, p. 135.

¹¹⁶⁷ Los muebles de piedras duras constituían una producción típicamente italiana y se realizaron en Roma, Florencia y Nápoles, aunque también se fabricaron en España por influencia de dicho país, como señala Aguiló, M. P., 1993, pp. 134, 135.

¹¹⁶⁸ AHPM, prot. 8166, fol. 768.

¹¹⁶⁹ Escritorios contruidos en nogal cuya decoración interior tallada y dorada se combina con placas, columnillas y otros elementos de hueso, que según los ejemplares van también policromados, realizados con dorados. Aguiló señala que el hecho de que este tipo de ejemplares no aparezca en los inventarios reales ni en los de las grandes fortunas se debe a que debieron realizarse para las clases medias. Aguiló M. P., 1993, pp. 108, 109.

¹¹⁷⁰ AHPM, prot. 8181, fol. 882.

¹¹⁷¹ AHPM, prot. 7141, fols. 1249, 1250.

¹¹⁷² AHPM, prot. 13178, fol. 210.

¹¹⁷³ Barrio Moya, J. L., “El hidalgo madrileño Don Francisco del Campo, sumiller de cava de la reina Mariana de Austria y el inventario de sus bienes (1690)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 2003, pp. 567-588.

1664¹¹⁷⁴ que recoge: *...seis espejos de doze dedos de alto y nuebe de ancho con sus marcos dorados lissos...* También en el del sastre madrileño Mateo Aguado del año 1673¹¹⁷⁵ figura: *...Un espexo viexo dorado antiguo con la luna quebrada...* De igual manera, en el del maestro guitarrero Joseph González del año 1680¹¹⁷⁶ se mencionan dos, probablemente de peral teñido, con aplicaciones de talla dorada: *...Dos espexos lunas cristalinas del numero treinta y seis con marcos ondeados de peral y conchas doradas...* junto a otro del que sólo se dice que es dorado: *...Otro espexo luna del numero diez con su marco dorado.* Este dato aparece también en la tasación de bienes que se realiza por muerte de Juan Pérez Rojo en el año 1679¹¹⁷⁷: *...Otros dos espexos con sus marcos dorados.* Por último, en el inventario de Francisco del Campo del año 1690¹¹⁷⁸ se citan dos espejos en los que se combina la pintura negra con el dorado: *...Dos espejos de tras cuartas de luz con sus marcos dorados y negros...*

En estas fuentes documentales son abundantes las referencias a los marcos de pinturas en los que el dorado cubre por completo su superficie. También son numerosas las menciones a marcos parcialmente dorados y pintados, entre los que figuran algunos estofados. Como ejemplo de ello cabe mencionar la tasación de las pinturas que se hace por el fallecimiento de Inés de Dueñas en el año 1664¹¹⁷⁹, donde se recogen varios tallados y dorados junto con otros dorados lisos:

...Otra pintura de un lavatorio de los apostoles de Vara Y media de largo y dos tercias de alto con su marco entallado y dorado...
dos pinturas de tres cuartas de ancho y dos tercias de alto con sus marcos entallados dorados...
Una nuestra señora de la luminación de dos tercias de alto y media vara de ancho con sus marcos entallados dorados...
Mas una tabla con una anunciacion Pintada en ella de media Vara de alto y Una tercia de ancho con su marco entallado dorado...
dos laminas de una tercia de alto y diez dedos de ancho cada una con sus marcos dorados lissos...
tres laminas de media tercia de alto y seis dedos de ancho y su Vidriera cristalina cada Una Y su marco liso dorado...

Igualmente aparecen en este documento son numerosos marcos pintados de negro o de peral teñido de este color con filetes dorados:

...Dos floreros de Vara Y media de largo y dos tercias de ancho con sus marcos negros con filetes de oro...
Dos cuadros de Vara y tercia de alto y dos de ancho con sus marcos negros con un filete de oro alrededor...
seis cuadros de Vara Y tercia de alto y Una Vara de ancho con sus marcos negros y filetes dorados...
quatro floreros de Vara de alto y media de ancho con sus marcos negros y filetes dorados...
seis laminas de media tercia de alto y seis dedos de ancho con sus marcos de Peral y su filete de oro alrededor...
seis laminas de doze dedos de alto y ocho de ancho con sus molduras de Peral y su filetillo dorado...
dos Pinturas la Una en lienzo y la otra en tabla de terzia y quarta de alto y una tercia de ancho con sus marcos de Peral negros y ondeados y un filete dorado alrededor...

¹¹⁷⁴ AHPM, prot. 10700, fol. 241v.

¹¹⁷⁵ AHPM, prot. 8166, fol. 762.

¹¹⁷⁶ AHPM, prot. 8181, fol. 1256 v.

¹¹⁷⁷ AHPM, prot. 8181, fol. 650.

¹¹⁷⁸ Barrio Moya, J. L., 2003, pp. 567-588.

¹¹⁷⁹ AHPM, prot. 10700, fols. 237-241.

Otras en cristal Pintado de Una tercia de alto y diez dedos de ancho con su marco de Peral y su filete de oro alrededor...
Una echura de Cruz de Caravaca de una tercia de alto y ancho en quadro con su marco negro y un filete dorado alrededor...
dos pinturas del salvador y nuestra señora Pintada en tabla de diez dedos en redondo con sus marcos dorados y negros...

Por último, se citan tres marcos en los que se combina la talla dorada con el estofado:

Una Pintura de nuestra señora con el niño de dos Baras de largo y Vara y media de ancho con marco dorado entallado y estofado...;... dos cuadros floreros de Vara Y quarta de largo y Una vara de ancho con marcos entallados estofados y dorados...

También en la testamentaría de Carlos II¹¹⁸⁰ encontramos un amplio repertorio de marcos ornamentados total o parcialmente con oro. Así figuran más de una centena de *marcos tallados y dorados*, entre los que hay uno con *colores verdes y encarnado*¹¹⁸¹; algunos *dorados lissos* y más de cien *dorados y negros*, de los que sólo en ciertos casos se describe de forma somera su decoración: *marco negro y perfil dorado*¹¹⁸²... *marco tallado dorado y negro y ocho tarjetas*¹¹⁸³... *marco negro y tarjetas doradas*¹¹⁸⁴... *1 marco negro arquitrabe tallado y dorado*¹¹⁸⁵. Como vemos, no se proporciona dato alguno sobre la técnica empleada en el dorado o pintura de estas obras, ya que sólo en relación a un número muy reducido de ellos se hace alusión a las características del dorado: *marcos dorados de matte*¹¹⁸⁶. Sin embargo, estas referencias no nos permiten establecer con seguridad si se está aludiendo al aspecto mate de la superficie o a la técnica de dorado al agua sobre superficies de madera en las que es ineludible el empleo del aparejo de yeso mate, una cuestión que ya abordamos anteriormente. Por último, con relación a la técnica de dorado podemos aventurar que en aquellos con talla dorada lo más probable es que la superficie fuera bruñida y, por tanto, dorada al agua. También es posible que se dieran en los marcos tallados y dorados contrastes mate-brillo, como hemos visto en algunos documentos antes citados.

De toda la documentación de archivo aportada podemos concluir que en esta centuria se continúa recurriendo al empleo del dorado en los muebles, que podía aparecer cubriendo totalmente el armazón o bien en combinación con maderas como el nogal, el palosanto o el granadillo, en estos casos aplicado principalmente en la talla y/o molduración. Además constatamos, lo frecuente del empleo del oro en superficies “contrahechas”, es decir, que imitan otras, principalmente el nogal y también el palosanto. Así mismo son frecuentes las menciones a la combinación de dorados y pintura, monocroma o con policromía, y sólo ocasionalmente mediante la técnica del estofado.

Por otro lado comprobamos que de todos los tipos de muebles que figuran en las fuentes documentales, aparte de los marcos, son las camas las que presentan con mayor frecuencia dichos recubrimientos. Conviene señalar también el caso de los asientos, de los que no hemos encontrado referencias en la documentación consultada. De hecho,

¹¹⁸⁰ Fernández Bayton, G., *Inventarios Reales. Testamentaría del Rey Carlos II. 1701-1703*, vol. II, 1981.

¹¹⁸¹ Fernández Bayton, G., vol. II, 1981, p. 158.

¹¹⁸² Fernández Bayton, G., vol. II, 1981, p. 310.

¹¹⁸³ Fernández Bayton, G., vol. II, 1981, p. 295.

¹¹⁸⁴ Fernández Bayton, G., vol. II, 1981, p. 202.

¹¹⁸⁵ Fernández Bayton, G., vol. II, 1981, p. 307.

¹¹⁸⁶ Fernández Bayton, G., vol. II, 1981, p. 207.

cuando éstos aparecen se citan principalmente las telas con los que iban revestidos, el tipo de madera o sus características formales, pero la alusión al dorado brilla por su ausencia.

Por lo que respecta a la técnica del dorado presente en los muebles, la ausencia de datos en los inventarios, en los que sólo encontramos menciones aisladas en relación a los marcos de pinturas, impide llegar a conclusiones al respecto. Tampoco se indica si las superficies doradas eran bruñidas o mate, lo que podría permitirnos, por lo menos, deducir si iban doradas al agua. Sin embargo, al hacerse alusión a superficies talladas y doradas, podemos aventurar que en su mayor parte iban bruñidas y por tanto doradas al agua, quizá con ciertas zonas mate, como hemos constatado que sucedía en el caso de los retablos y en el de ciertos marcos de pinturas. Pero, aparte de ello, no resulta posible determinar si se hizo uso de la técnica de dorado al aceite en los muebles, o por el contrario se empleó mayoritariamente el dorado al agua. Ni podemos tampoco establecer muchos otros aspectos que pueden concurrir en el dorado de las superficies de madera, como sería la ornamentación del oro con cincelados, la aplicación de barnices o veladuras con el fin de obtener contrastes cromáticos en las mismas. Lo mismo puede decirse con respecto a los materiales empleados en la ejecución de los revestimientos dorados, como el tipo de yeso y de cola del aparejo, las capas que se aplicaron, la clase de bol y su tonalidad, etc.

A partir de estas referencias documentales resulta asimismo inviable establecer los materiales y técnica empleada en la ejecución de las superficies pintadas, es decir si era el temple o el óleo.

3. ESTUDIO DIRECTO DEL MOBILIARIO

3.1. DORADO MASIVO

En nuestro país no se conservan muchos muebles de ciertas dimensiones revestidos por completo de oro, a pesar de las reiteradas referencias documentales a ciertos tipos como las camas. Es posible que tal carencia se deba a la dificultad de su localización, por encontrarse en colecciones privadas que no han sido publicadas hasta el momento¹¹⁸⁷.

Otro factor a tener en cuenta es que muchas de ellas se han destruido, modificado para construir otros muebles diferentes o han perdido totalmente el dorado. No obstante, en las colecciones de museos y en otras particulares existen ciertas arquillas de carácter religioso realizadas en madera tallada y dorada. En una de ellas, datada hacia 1600, que Aguiló¹¹⁸⁸ define como eucarística, se aprecia la presencia de bol rojo así como un cincelado de motivos florales sobre el oro, aspectos que apuntan al dorado al agua. También de los marcos de espejos y, en especial, de pinturas de esta época, se puede extraer cierta información sobre la técnica aplicada en los mismos. Así con respecto a los últimos, el dorado recubría por completo tanto los denominados “lisos”, es decir cuyo único recurso decorativo eran la molduración, como los profusamente tallados de

¹¹⁸⁷ Este sería el caso de una cama totalmente dorada que apareció en la feria de Arévalo en 1989 y que pasó a engrosar una colección particular.

¹¹⁸⁸ Aguiló, M. P., 1993, pp. 95 y 249.

época barroca. En ellos se aprecia casi siempre la presencia de bol de tono rojo más o menos oscuro, a excepción de ciertos casos puntuales como el de un marco tipo *casseta* tallado y dorado donde se ha detectado bol amarillo¹¹⁸⁹. Además, predominan las superficies bruñidas, lo que denota el empleo de dorado al agua. Por otro lado, es recurrente la presencia de cincelados a base de pequeños punteados que forman motivos vegetales, apreciándose ocasionalmente el empleo de punzones diferentes en las decoraciones, como es el caso de un marco que forma parte de la colección Almolda-Derksen¹¹⁹⁰. Este hecho indica el empleo del dorado al agua dado que, como ya se ha dicho, esta ornamentación sólo se daba sobre el dorado bruñido. En cuanto a los contrastes brillo-mate, resultan difíciles de identificar debido a la presencia de suciedad y/o de acabados aplicados en restauraciones.

Por lo que atañe a otros países europeos, el dorado masivo aparece revistiendo diferente tipo de muebles. En Italia se aplicó, en especial, en mesas, asientos, camas, espejos y soportes para candelabros o jarrones. En cuanto a las mesas, destacan aquellas con tablero de mármol o embutidos de piedras duras soportado a veces con solo dos patas¹¹⁹¹, cada una representando a base de talla escultórica una figura infantil, un león, una sirena, una esfinge alada, un tritón o volutas de imponentes dimensiones, unidas por cartelas, cornucopias o veneras. Dos de este tipo con patas en forma de sirena, realizadas en Florencia a mediados del siglo XVII, se conservan en el Museo degli Argenti del Palazzo Pitti¹¹⁹².

Dichos ejemplares se fabricaron también en otras zonas como Roma o Génova, entre los que existen algunos de Filippo Parodi (1630-1702), artífice de otros muebles también de marcado carácter escultórico, como el imponente espejo de Villa Durazzo en Albisola¹¹⁹³, de madera dorada con abigarrada talla de rocas, plantas y la figura de Narciso coronándolo. Por último, podemos mencionar tres consolas que se conservan en el Palacio del Príncipe de Génova¹¹⁹⁴, dos de ellas realizadas en la segunda mitad del siglo y otra a finales del mismo, con patas muy voluminosas a base de curvas, contracurvas y exuberantes chambranas a base de dobles “C”, mascarones o veneras. En los fondos de la talla de las dos primeras se aprecian acanaladuras practicadas en el yeso y en la tercera, y más tardía, los fondos son lisos. En estas zonas el oro presenta un aspecto mate, mientras que el de la mayor parte de la ornamentación de más relieve es bruñido. Este juego brillo-mate- también lo hemos advertido en otras obras de la época, si bien el dorado bruñido suele prevalecer sobre el mate, lo que testimonia el frecuente empleo del dorado al agua.

Además, es constante el uso de bol de tono rojo que va del anaranjado al marrón. De hecho, el pintor-restaurador Icilio Federico Joni señala en sus memorias¹¹⁹⁵ que hasta finales del siglo XVII el bol rojo fue el más utilizado en el dorado bruñido y que, a partir de entonces, este se mezclaba con grafito para oscurecerlo o, como decían los

¹¹⁸⁹ Colección privada, París. Lodi, R. y Montinari, A., 2003, p. 301.

¹¹⁹⁰ Pérez-Hita, H., *La Colección Alorda-Derksen*, 2006, p. 134

¹¹⁹¹ Así mismo había otras de este tipo pero con sólo un soporte central.

¹¹⁹² Publicadas por Colle, E., *I mobili di Palazzo Pitti. Il periodo dei Medici. 1537-1737*, 1996, pp. 154-156.

¹¹⁹³ Publicado por González Palacios, A., 1996a, pp. 70, 71.

¹¹⁹⁴ Publicadas por González Palacios, A., 1996a, pp. 100, 101.

¹¹⁹⁵ *Memorie di un pittori di quadri antichi*, 1932. Citadas por Chiarugi, S. *Botteghe di Mobiliari in Toscana 1780-1900*, 1994, vol. II, p. 474.

doradores, para obtener un *brunito piú morato*¹¹⁹⁶. Sin embargo, en ciertos objetos hemos observado la presencia de bol amarillo, como sucede en dos marcos romanos dorados al agua de finales de la centuria¹¹⁹⁷ y en otro realizado en Emilia-Romaña en la primera mitad del siglo¹¹⁹⁸. También existe este tipo de bol en dos candelabros que representan sendas figuras masculinas apoyadas sobre una base de rocas¹¹⁹⁹. Estos objetos fueron estudiados científicamente con ocasión de su restauración¹²⁰⁰, gracias a lo cual se comprobó, entre otras cosas, que el bol estaba aglutinado con cola animal¹²⁰¹.

En cuanto a los cincelados son muy frecuentes en los marcos y suelen aparecer en los campos lisos de oro de las entrecalles y también, en algunos pintados, en las tarjetas doradas de las esquinas y de las entrecalles¹²⁰². En todos ellos el cincelado, por lo general de gran calidad, forma motivos de tipo vegetal.

Por otro lado, cabe destacar el empleo en Italia de la técnica del arenado que consistía en la aplicación de arena, o incluso pequeñas piedras, en ciertas zonas de la superficie, que una vez dorada adquiriría una textura granulada. Con este método se obtenían acusados contrastes entre las zonas circundantes, que se solían bruñir, y el aspecto mate del arenado. Algunos marcos así ornamentados aparecen publicados en la bibliografía, como vemos por ejemplo en uno de mediados de la centuria con arenados en la entrecalle¹²⁰³.

Por último, mencionaremos que, en ocasiones, para dorar ciertos objetos se combinó el polvo de oro con panes de este metal. Una técnica que utilizó en 1625 el pintor y dorador Tomasso Bruschelli en el soporte de un reloj destinado al Palacio Borghese¹²⁰⁴: *...una colonna che serve per tenere un orologio indorata d'oro fino e granita con oro fino macinato*. Este sistema se ha identificado también en los dos candelabros antes citados. En este caso el análisis científico efectuado en las zonas con polvo de oro permitió conocer el proceso seguido para su aplicación. Así, en primer lugar el soporte de madera se impregnó con una mezcla de aceite, resina y cola proteica. Encima se extendió una capa de tono grisáceo (90-100µm de espesor), compuesta de yeso y cola animal, seguida de otra más espesa de color blanquecino (250-300 µm), confeccionada con los mismos ingredientes. Sobre ésta se aplicó un estrato amarillo (50-90 µm), realizado con un colorante orgánico¹²⁰⁵ y un poco de arcilla como carga. Por último, en este estrato se fijó el polvo de oro fino aglutinado con cola animal¹²⁰⁶.

¹¹⁹⁶ Ibídem nota anterior.

¹¹⁹⁷ Publicados por Lodi, R. y Montinari, A., 2003, p. 228, 223.

¹¹⁹⁸ Este marco se conserva en el Museo Davanzatti de Florencia. Sabatelli, F., (dirigido por), *La Cornice italiana. Dal Rinascimento al Neoclassico*, 1992, pp. 182, 183.

¹¹⁹⁹ Ambos se conservan en la Villa della Petraia de Florencia, inv. n° 105 y 106.

¹²⁰⁰ Battoni, L. (a cura di), *Tesori Restaurati. Uno stipo e due regitorchiere lignee del XVII secolo*, 2006, pp. 68 a 89.

¹²⁰¹ Battoni, L. 2006, pp. 69, 79.

¹²⁰² Estos últimos son característicos de Las Marcas, algunos de ellos han sido publicados por Lodi, R. y Montinari, A., 2003, pp. 210-215.

¹²⁰³ Lodi, R. y Montinari, A., 2003, p. 216.

¹²⁰⁴ González Palacios, A., "Concerning Furniture: Roman Documents and Inventaries", *Furniture History*, vol. XLVI, 2010, p. 67.

¹²⁰⁵ En el estudio se indica que probablemente se trate de *giallo di spincerino*. Battoni, L., 2006, p.85. En español Tierra Santa.

¹²⁰⁶ Battoni, L., 2006, pp. 84, 85.

Por lo que respecta a Inglaterra, el uso del dorado se incrementa a partir de la restauración de la monarquía en el año 1660 con el advenimiento al trono de Carlos II¹²⁰⁷. Esta ornamentación se aplicó en especial en mesas y muebles de asiento como butacas, sofás y taburetes, o de reposo, como los llamados *couches* o *day-beds*, especie de tumbonas o *chaise-longues*. También se doraron marcos de pinturas y en menor medida espejos. En cuanto a las mesas destacan aquellas, profusamente decoradas con talla de madera dorada, que se utilizaron en gran medida como soporte de escritorios de laca inglesa, a veces coronados también con un copete de las mismas características. Algunos de estos ejemplares se conservan en el Victoria and Albert Museum. En relación a las tumbonas, en el inventario de Ham House realizado en el año 1679 figuran¹²⁰⁸: *Two sleeping chayres carv'd and guilt frames*.

En cuanto al tipo de técnica empleada para la ejecución de estos revestimientos, ciertos autores coinciden¹²⁰⁹ en que la más habitual en Inglaterra fue el dorado al aceite. En este sentido podemos incluir aquí la referencia que aparece en el libro de gastos del primer conde de Bristol del año 1690, donde se cita el pago realizado al tallista John Le Sage (activo entre 1681-1706)¹²¹⁰: *...for four little pictures with carved work gilt in oil gold frames...* No obstante, también se utilizó en gran medida el dorado al agua. Así, por ejemplo, se sabe que el tallista y dorador de la Corona Philip Broomfield (o Brumfield) suministró, entre 1662 y 1667 a Hampton Court y a Whitehall Palace, diferentes muebles entre los que había¹²¹¹: *...sixe shields all gilt with burnish gold...*, así como... *very large stands richly carved & gilt with burnish gold...* Igualmente, se tiene constancia del uso de dicho sistema en los marcos, como es el caso del que realiza el dorador francés René Cousin (activo entre 1675 y 1701) para Kensington Palace en el año 1690¹²¹²: *...a frame very large and very fine carved & gilded in burnished gold*. Así mismo, cabe señalar que en los marcos, especialmente en los denominados *Lely*¹²¹³, se daban fuertes contrastes brillo-mate, al bruñir al máximo las cartelas de las entrecalles que se intercalaban con la talla que se dejaba mate¹²¹⁴. Con ello se conseguía, además, que las zonas bruñidas actuaran como espejos, que al reflejar la luz destacaban de forma llamativa del conjunto del marco¹²¹⁵.

Por otro lado, se puede citar también la aplicación de arenados para ornamentar ciertas partes de los muebles dorados de esta centuria. Esta técnica es especialmente frecuente en el caso de los marcos, como se aprecia en varios que se conservan en Knole House. Entre ellos, el que aloja el retrato de Carlos II de Adriaen Hanneman (c.1603-1671) de

¹²⁰⁷ Si bien, como hemos visto en capítulos anteriores, esta técnica se empleó desde la Edad Media aunque de forma más limitada.

¹²⁰⁸ Citado por Edwards, R., 1987, p. 129.

¹²⁰⁹ Edwards, R., 1987, p. 413 y Learoyd, S., *English Furniture, Construction & Decoration 1500-1910*, 1981, p. 46.

¹²¹⁰ Publicado por Edwards, R., 1987, p. 413.

¹²¹¹ Beard, G. y Gilbert, C., *Dictionary of English Furniture Makers. 1660-1840*, 1986, p. 121.

¹²¹² Simon, J., "British Picture Framemakers, 1630-1950", 2007

<http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/c.php>

[Consulta: 12 de marzo de 2011]

¹²¹³ Variante inglesa del marco "canaletto" que se caracteriza por la presencia de cartelas bruñidas que se alternan con talla vegetal en las esquinas y centros. Timón Tiemblo, M. P., 2002, p. 377.

¹²¹⁴ Mitchel, P. y Roberts, L., *A History of European Picture Frames*, 1996a, p. 60. Mitchel, P. y Roberts, L., *Frameworks*, 1996b, p. 151.

¹²¹⁵ Ibídem nota anterior.

mediados del siglo XVII, el del cuadro *Nicoló Molino* de Daniel Mytens (c. 1590-1647-48) del año 1622, así como otros cinco más de inicios de la centuria¹²¹⁶.

En Francia el dorado masivo empezó a adquirir especial importancia a partir de mediados del siglo XVII, aunque no es hasta el reinado de Luis XIV cuando los muebles totalmente dorados comienzan a manifestar la excelencia de esta técnica desarrollada por los artífices franceses y que los va a caracterizar a lo largo de este período y en los sucesivos. Ello se debía fundamentalmente a una de las operaciones del proceso de dorado: el repasado del yeso que llevaban a cabo especialistas en los talleres de dorado. Esta operación incluía tanto la talla de los motivos en relieve para descargarlos de yeso, como la ejecución de ciertos detalles inexistentes en la talla de madera. Además podían acentuarse ciertos detalles, como por ejemplo las nervaduras de las hojas, potenciándose con todo ello la calidad de la ornamentación en relieve. También, en esta fase tenía lugar la realización de diferentes motivos decorativos en los campos lisos y en los fondos de la talla a base de punteados (*pointillé*), cuadrículas (*grain d'orge*) o líneas paralelas (*azuré*). El repasado variaba siguiendo los cambios de estilo, con lo que presentaba unas características propias en cada periodo. Lo mismo puede decirse del tono del bol y de la lámina metálica. Así, según Considine¹²¹⁷, en la primera mitad del siglo el bol era de tono rojo y el oro era frío, aunque en determinados casos el primero podía ser anaranjado y el segundo más oscuro. Posteriormente se empleó bol violeta y ocasionalmente rojo anaranjado, lo que aportaba un tono más cálido al dorado.

Podemos mencionar también la aplicación de arenados en especial en el contrafilo de los marcos estilo Luis XIV, como vemos en el realizado en el último cuarto del siglo XVII y que aloja la pintura *Las bañistas* de Auguste Renoir (1814-1919) del año 1887, que se conserva en el Philadelphia Museum of Art¹²¹⁸. En este marco se combina el dorado al agua bruñido con el dorado al aceite que reviste el arenado¹²¹⁹.

En cuanto a los contrastes brillo-mate de las superficies doradas, existen referencias a esta cuestión en determinados documentos. Así, en el inventario del mobiliario de la Corona francesa durante el reinado de Luis XIV figuran:

*Une table vernie, façon de porfire... porté par trois Syrenes dorées, partie d'or matte, partie d'or bruny...*¹²²⁰; *Deux cabinets servant d'armoire à mettre des cristaux, taillés de divers ornemens de sculpture, avex deux portes à jour, dans chacune desquelles il y a une grande glace de cristal, tout le corps desdits cabinets doré d'or bruny, avec leurs pieds de quatre gros balustres tous taillez de sculpture, au milieu desquels sont deux enfans qui tiennent des festons et sont assis sur des Dauphins, le tout doré, partie d'or matte et partie d'or bruny...*¹²²¹; *Deux pieds de cabinets de bois de chesne, sculpez et dorez, ayans chacun un dessus doré d'or matte et les bords bruny... représentant, dans le milieu du devant, une coquille avec une fleur de lis, et, par les costez, les chiffres du Roy sur un bout de campane*¹²²².

¹²¹⁶ Simon, J., "A Guide to Picture Frames at Knole, Kent", 1998

www.npg.org.uk/research/programmes/the-art-of-the-picture-frame/guides-knol

[Consulta: 20 de marzo de 2011]

¹²¹⁷ Considine, B. B., "The gilders art in eighteenth century France", *Gilded Wood Conservation and History*, 1991, p. 88.

¹²¹⁸ Mitchell, P. y Roberts, L., 1996b, pp. 146 y 148.

¹²¹⁹ Mitchell, P. y Roberts, L., 1996b, p. 146.

¹²²⁰ Guiffrey, J., *Inventaire Général du Mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, 1885-1886, vol. II, p. 132.

¹²²¹ Guiffrey, J., 1885-1886, vol. II, p. 146.

¹²²² Guiffrey, J., 1885-1886, vol. II, p. 167.

En el país galo los revestimientos dorados se aplicaron fundamentalmente en mesas, asientos, marcos de espejos y de pinturas, o soportes para candelabros realizados en madera de haya, roble o nogal. En la actualidad muchos de estos muebles aparecen repintados, redorados o libres de dorado al haberse eliminado por completo su revestimiento original¹²²³. Como ejemplo de estas prácticas se puede citar el caso de una butaca de nogal y haya, realizada en París entre 1675 y 1680¹²²⁴, que originalmente iba dorada al agua con bol marrón rojizo dispuesto sobre un fino aparejo de yeso. Posteriormente este mueble fue totalmente recubierto de pintura negra¹²²⁵.

3.2. DORADO Y MADERA VISTA

En España se conservan ejemplares realizados en madera de nogal parcialmente dorados, como los escritorios con decoración arquitectónica de inspiración serliana en el frente de gavetas. En esta zona, determinados elementos como columnillas o almohadillados¹²²⁶ se resaltan con toques de oro. Su producción fue abundante en Valladolid, aunque también se fabricaron en otros lugares. Entre los ejemplares que se conservan podemos citar el del Museo de Santa Cruz de Toledo y el del Museo Nacional de Artes Decorativas, ambos realizados en el primer tercio del siglo XVII¹²²⁷.

También en los escritorios y papeleras denominados “de Salamanca” que se produjeron en abundancia en nuestro país desde finales del siglo XVI hasta finales del XVII en su evolución más popular, se da una combinación del nogal y el oro, apareciendo en ellos además, según sus tipos, la pintura y aplicaciones de hueso¹²²⁸. Así mismo, los soportes denominados “de pie cerrado” se realizan en madera de nogal tallada y moldurada donde se aplican oro y pintura. En muchos de estos prototipos resulta difícil estudiar la naturaleza del dorado debido a las restauraciones efectuadas en los mismos. Como ejemplo de ello podemos mencionar el que existe en el Museo Nacional de Artes Decorativas¹²²⁹ que aparece en la actualidad totalmente redorado con purpurina.

Se conservan también ciertos muebles realizados en madera de palosanto con elementos dorados, como la cama que se exhibe en el Museo Nacional de Artes Decorativas¹²³⁰, de la segunda mitad del siglo XVII. Esta presenta en la cabecera dos medias columnas torneadas revestidas de madera dorada y cincelada formando motivos vegetales a base de punteados. Además, tal y como vimos a través de los documentos en este siglo, existían muebles en los que el dorado recubría determinadas partes de la superficie que imitaba ciertos tipos de madera entre las que se encontraba el nogal.

En otros países europeos se recurrió igualmente a la combinación de maderas como el nogal, palosanto o ébano con el dorado. Destaca en este sentido Italia, donde los

¹²²³ Kjellberg, P., 1991, p. 75.

¹²²⁴ Victoria and Albert Museum, inv. W. 32-1918.

¹²²⁵ <http://collections.vam.ac.uk/item/O94225/armchair/>

[Consulta: 3 de abril de 2011]

¹²²⁶ Aguiló señala que existían diferentes tipos, Aguiló, M. P., 1993, pp. 107, 108.

¹²²⁷ Publicados por Aguiló, M. P., 1993, p. 283.

¹²²⁸ Aguiló proporciona una pormenorizada clasificación de ellos atendiendo a su decoración y características formales. Aguiló, M. P., 1993, pp. 107-112.

¹²²⁹ Inv. CE01174.

¹²³⁰ Inv. CE02056.

muebles que se conservan y los documentos prueban lo frecuente de esta técnica a lo largo de toda la centuria que, como hemos visto, ya se daba en épocas precedentes. Así, por citar sólo algunos ejemplos, podemos mencionar aquí un par de mesas florentinas, una de ellas de principios y otra de finales del siglo XVII, con tablero de mármol que apoyan sobre cuatro patas torneadas de nogal realzadas con dorados¹²³¹; ambas forman parte de la colección del Palacio Pitti. En esta colección existe otra mesa de manufactura florentina, datada a principios del siglo XVII, con tablero de piedras duras pero con soporte realizado a base de palosanto y filetes de boj, cuyas patas y faldón recortados se perfilan con oro¹²³². En todos estos muebles el dorado pudo haberse aplicado con mordiente graso debido a que las lagunas del dorado dejan a la vista la madera en ciertas zonas sin que apreciemos la presencia de yeso. Podrían avalar esta hipótesis los siguientes pagos realizados al dorador Camillo Baracchi¹²³³. Así, en el primero de ellos del año 1671¹²³⁴ figura: *...doratura de 8 seggiole basse, dorato le mensole e le spalliere cioè gli intagli e resto in noce brunito...* En el siguiente pago del año 1676¹²³⁵ se recoge: *...avere messo le mensole a tredici seggoiline basse con spalliera de noce intagliate toche d'oro e brunito il noce...* Al especificarse en estos documentos que se bruñe la madera de nogal y sin embargo no referirse al bruñido del oro, podríamos interpretar que los elementos dorados se dejaban mate.

En este país abundan también los muebles en los que se combinan los dorados con superficies que imitan el nogal, como lo testimonian los documentos de época entre los que podemos citar un pago realizado al dorador Paolo Macci del año 1679 por dar de color de nogal y dorar varios muebles para el Palacio Barberini¹²³⁶: *...avere indorato e dato il color di noce a due piedi di tavola, tre cornici, e due scabelloni*. Además, podemos citar como ejemplos de muebles así ornamentados un par de mesas del siglo XVII que se conservan en el Palacio Pitti¹²³⁷. En ellas el dorado se dispone sobre las molduras del faldón, resaltando además todos los elementos torneados de las patas y chambrana. Responde al mismo tipo una cuna ornamentada con talla de madera que imita el nogal y dorados, de manufactura romana de hacia 1663 (Fig. D. 12) que existe en el Palacio Colonna de Roma¹²³⁸. En opinión de Alvar González Palacios¹²³⁹ se trata de una de las obras de aparato más fastuosas de las producidas en época barroca (Fig. D. 13).

También se recurrió al empleo del oro para realzar las superficies de ébano o las que imitaban esta madera. Estos muebles se produjeron en diferentes zonas de Italia como Toscana, Roma o Génova entre otras. Así, en la colección del Palacio Pitti hay una mesa toscana de la segunda mitad del siglo XVII, con tablero de escayola policromada, cuyo faldón lleva una moldura dorada y las patas y chambranas van torneadas con filetes dorados¹²⁴⁰. De Génova es una mesa ornamentada por completo con exuberante talla vegetal en negro y oro, donde se aprecian contrastes mate-brillo. Esta forma parte de

¹²³¹ Publicada por Colle, E., 1996, p. 145 y 165.

¹²³² Colle, E., 1996, p. 126.

¹²³³ Existen noticias sobre la actividad de este artífice para la corte desde 1654-1655 hasta 1676. Colle, E., 1996, p. 272.

¹²³⁴ Ibídem nota anterior.

¹²³⁵ Colle, E., 1996, p. 273.

¹²³⁶ González Palacios, A., 2010, p. 47.

¹²³⁷ Colle, E., 1996, p. 166.

¹²³⁸ Colle, E., *Il Mobile Barroco in Italia*, 2000, p. 182.

¹²³⁹ Ibídem nota anterior.

¹²⁴⁰ Colle, E., 1996, p. 171.

una pareja realizada en la segunda mitad del siglo XVII procedente del Castillo de Arenzano¹²⁴¹. Dicha bicromía la encontramos también en otro tipo de muebles como marcos, espejos, ménsulas y también soportes de candelabros. Con relación a los últimos podemos citar los atribuidos a Parodi que se exponen en el Palacio del Príncipe de Génova, conformados por la figura de un tritón que sostiene un amercillo en madera dorada y soporte de tres patas en madera tallada teñida de negro¹²⁴². Podemos incluir aquí una factura del dorador Guiseppe Picchi por su intervención en un atril para la capilla de la Gran Duquesa en el año 1679¹²⁴³: *...aver messo tutto l'intaglio a oro brunito e il fondo nero brunito*. En este documento constatamos, a diferencia de algunos realizados en nogal más arriba citados, que el dorado que revestía la talla iba bruñido.

En Inglaterra también se dio en la cenutia la combinación del oro con el nogal o maderas que lo imitaban. A este respecto podemos mencionar que el pintor, dorador y restaurador de pinturas John de Critz (activo entre 1607 y 1642) realizó para Whitehall Palace, entre 1631 y 1632, un gran marco en color de madera oscura con molduración dorada¹²⁴⁴. Así mismo, se sabe que este artífice pintó en color nogal oscuro y doró al aceite los cantos y la talla de varios marcos que alojaban retratos realizados por Ticiano¹²⁴⁵.

Además se recurrió al uso en el mobiliario de pintura negra, en ocasiones para simular la madera de ébano, en unión con dorados como figura en los inventarios de Ham House de los años 1679 y 1983¹²⁴⁶: *...Tenn arme Chayres black and guilded... Six Chayres of the same, with cane bottomes... One table painted black and gold*. Parece ser que las seis sillas y la mesa fueron después sustituidas por otras lacadas a la europea¹²⁴⁷.

Por último, cabe mencionar aquí un género de marco típicamente inglés, sencillo y austero que se utilizaba para enmarcar retratos, donde se combinaba el ebanizado con toques de oro¹²⁴⁸. Un ejemplo de estos marcos lo tenemos en el que aloja el retrato de *William Cavendish, 2nd Earl of Devonshire*, realizado entre 1625-1626 y que se conserva en Hardwick Hall (Condado de Derby)¹²⁴⁹.

3.3. DORADO Y PINTURA

Por lo que respecta a la combinación del dorado con la pintura, en el siglo XVII se sigue empleando esta ornamentación, como lo testimonian ciertos muebles que se conservan en la actualidad. Entre ellos los ya citados escritorios de Salamanca y algunos de los soportes sobre los que éstos se podían colocar, denominados en los documentos de “pie cerrado”. En los escritorios la pintura en tonos rojo, verde, azul y blanco se aplica tanto en los elementos arquitectónicos como en los fondos. La pintura también puede

¹²⁴¹ González Palacios, A., 1996a, p. 110.

¹²⁴² González Palacios, A., 1996a, pp. 82, 83.

¹²⁴³ Publicado por Colle, E., 1996, p. 298.

¹²⁴⁴ Simon, J., 2007, <http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/d.php> [Consultado el 12 de marzo de 2011]

¹²⁴⁵ Ibídem nota anterior.

¹²⁴⁶ Thornton, P., y Tomlin, M., 1980, p. 73, 74, 83, 84.

¹²⁴⁷ Thornton, P., y Tomlin, M., 1980, p. 84.

¹²⁴⁸ Mitchell, P. y Roberts, L., 1996b, p. 90.

¹²⁴⁹ Mitchell, P. y Roberts, L., 1996b, p. 91.

aparecer sobre las placas de hueso de ciertos ejemplares formando motivos florales o vegetales, como es el caso del que se conserva en el Museo Nacional de Artes Decorativas¹²⁵⁰ datado hacia 1630. Los soportes de pie cerrado, por su parte, van decorados con grandes rombos moldurados cuyos perfiles se pintan en tonos rojos, azules o verdes, mientras que el dorado reviste el resto del frente¹²⁵¹. Este tipo de decoración lo encontramos en el ejemplar arriba citado y también en uno de la colección del Banco de Santander de mediados del siglo XVII¹²⁵². Asimismo, la combinación del dorado y la pintura se da en las papeleras realizadas a partir de la segunda mitad del siglo, siguiendo el estilo de los anteriormente citados. Muchos de estos muebles, como hemos dicho antes, han sido deficientemente restaurados, por lo que resulta complicado establecer a simple vista la naturaleza de la técnica pictórica presente en ellos así como su originalidad.

Por otro lado, la pintura y el dorado siguen apareciendo en las arcas catalanas que imitan con ciertas variaciones modelos anteriores. Pero, es en los marcos donde encontramos un muestrario más completo de este tipo de decoración¹²⁵³. Así, en primer lugar cabe mencionar aquellos con pintura en la entrecalle en tonos monocromos, normalmente oscuros, mientras que el canto y el filo llevan molduración o talla dorada. También existen otros en los que la talla dorada cubre gran parte de la entrecalle pintada en negro o alternando con tarjetas en tonos negros, verdes o rojos. La pintura presente en muchos de estos ejemplares pudo realizarse al óleo, si tenemos en cuenta las reiteradas menciones a ello en los documentos de la época. No obstante, es probable que también se empleara el temple tal y como señalan ciertos autores al describir algunos marcos españoles de dicha centuria¹²⁵⁴. Además, en la bibliografía actual a veces se indica que estas superficies van lacadas¹²⁵⁵.

También los marcos muestran el uso de la policromía para imitar marmolizados o la apariencia del carey a base de veladuras, realizadas quizá al óleo, sobre el fondo pintado al temple. En ciertos casos sobre estas superficies se realizaban decoraciones a punta de pincel, como en un excelente ejemplar de la colección Almolda Derksen en el que, sobre el fondo que simula carey, aparecen pintados motivos vegetales de marcado acento naturalista¹²⁵⁶.

Así mismo, en Italia fue bastante habitual la bicromía negro-oro en los marcos. En ellos puede aparecer la pintura en las entrecalles y el dorado en el filo y canto lisos o a base de talla, pudiendo presentar tarjetas talladas y doradas en las esquinas y entrecalles. Son frecuentes en las Marcas los marcos realizados a mediados del siglo XVII con tarjetas doradas y cinceladas en las esquinas y el resto de la entrecalle pintada de negro o marmolizada¹²⁵⁷.

¹²⁵⁰ Inv. CE01324.

¹²⁵¹ Conformado por lo general por dos puertas sobre las que se disponen dos grandes cajones.

¹²⁵² Publicado por Junquera Mato, J. J., "Artes Decorativas", en *Catálogo de la Colección Banco Hispano Americano*, 1991, p. 120.

¹²⁵³ El empleo de color en las zonas libres de oro adquiere gran desarrollo en este siglo. Timón Tiemblo, M. P., 2002, p. 79.

¹²⁵⁴ Lodi, R. y Montinari, A., 2003, pp. 295, 299, 303, 307, 312, 318.

¹²⁵⁵ Lodi, R. y Montinari, A., 2003, pp. 295, 303, 307, 312, 318; Pérez-Hita, H., 2006, p. 166.

¹²⁵⁶ Pérez-Hita, H., *La colección Almolda-Derksen. Marcos de los siglos XVI-XVIII*, 2006, p. 142.

¹²⁵⁷ Lodi, R. y Montinari, A., 2003, pp. 210-218.

Por lo que atañe a Inglaterra, también se produjeron allí muebles pintados y dorados, como lo atestiguan ciertos inventarios reales. Este es el caso del que recoge los bienes de la reina Ana de Dinamarca Oatlands Palace (Surrey), realizado entre los años 1616 y 1618. Así, en el de 1616 figuran dos sillerías, una: *...painted with white and gold, spotted with red flowers*, y otra: *...painted on a greene ground wth flowers of gold*¹²⁵⁸. Por su parte, en el inventario de 1617 se citan una cama roja y dorada así como una sillería pintada: *...on a greene ground wth flowers of gold*, y otro conjunto de asientos: *...painted with white & gold & spotted with red flowers*¹²⁵⁹.

Además, existen algunas facturas del dorador Philip Brumefield que demuestran que este artífice suministró a la reina Henrietta María entre los años 1626 y 1642, muebles en los que se combinaba el oro con la pintura. Entre ellos podemos mencionar seis asientos plegables, realizados en el año 1639 y destinados a Somerset House, con un adamascado azul y oro¹²⁶⁰. Según Yorke el dorado del adamascado se realizó con polvo de oro¹²⁶¹. Por tanto, se trataría de una especie de estofado a punta de pincel. Desafortunadamente, ninguno de estos muebles se conserva en la actualidad. Sin embargo, en el Victoria and Albert Museum existe uno de los escasos ejemplares que sobreviven de esta época con flores pintadas y dorados. Se trata de una butaca, realizada hacia 1620, que presenta restos de oro y pintura originales¹²⁶².

Por último, podemos señalar que gran parte del mobiliario pintado y dorado inglés de esta centuria ha sido posteriormente repintado. Un ejemplo de ello lo tenemos en una silla de influencia italiana con respaldo en forma de venera, realizada hacia 1625 y atribuida a Francis Clein (1582-1658)¹²⁶³. En la actualidad se encuentra repintada por completo, conservando únicamente vestigios del dorado y la pintura originales¹²⁶⁴. Podemos mencionar también aquí que en otra silla del mismo estilo se constató, durante su restauración en el Victoria and Albert Museum, que estaba pintada originalmente con un marmolizado de tono amarillo¹²⁶⁵.

3.3.1. ESTOFADO

En España no es demasiado frecuente localizar muebles de ciertas dimensiones decorados con estofados, aunque aparecen en ciertos ejemplares que repiten prototipos de épocas anteriores, como es el caso de las arcas catalanas. También podemos incluir aquí la cama (Fig. D.14) que se conserva en el Museo Nacional de Artes Decorativas¹²⁶⁶, considerada de nogal, y cuyo estofado estudiamos científicamente (Inf. D.3) con el objetivo de conocer la técnica de ejecución y los materiales empleados. Para ello se tomó una muestra del estofado azul (Fig. D. 15) y otra del rojo (Fig. D. 16). En el primer caso, los resultados de dicho estudio establecieron que la pintura se había

¹²⁵⁸ Yorke, J., "Royal Painted Furniture in King Charles I's England", *Painted Wood: History and Conservation*, 1998, p. 125.

¹²⁵⁹ *Ibídem* nota anterior.

¹²⁶⁰ Yorke, J., 1998, p. 124.

¹²⁶¹ *Ibídem* nota anterior.

¹²⁶² Victoria and Albert Museum, inv. W. 58-1953.

¹²⁶³ Victoria and Albert Museum, inv. W. 9-1953.

¹²⁶⁴ <http://collections.vam.ac.uk/item/O7969/armchair/>

[Consulta: 14 de febrero de 2011]

¹²⁶⁵ *Ibídem* nota anterior.

¹²⁶⁶ Inv. CE01174.

elaborado con albayalde y azurita aglutinados en aceite de nueces. Un dato que coincide con las instrucciones de Pacheco para el empleo de la azurita¹²⁶⁷. Dicha pintura (20 µm de espesor) se encontraba aplicada sobre la superficie dorada al agua con un pan metálico consistente en una aleación de oro al 93,6% y plata al 4,4%. Así mismo se identificó un estrato de bol (25 µm de espesor), de tono pardo rojizo y confeccionado con tierra roja, que se disponía sobre aparejo de sulfato cálcico (125 µm de grosor).

En el estofado rojo estudiado no se detectó la presencia de oro, lo que podría significar, según el analista Andrés Sánchez Ledesma, que la muestra tomada corresponde a una zona de extensión de la decoración donde no se llegó a dorar. Sin embargo, se constató la existencia bajo la pintura roja de aparejo de yeso y de una capa de bol, éste último del mismo espesor y composición que en el caso anterior. Por su lado, la pintura roja está aplicada en dos capas, la más externa (45 µm de espesor) de tono rosado, está elaborada con albayalde, colorante rojo y carbonato cálcico aglutinados con aceite de linaza. La segunda capa y más interna (25 µm de espesor), de color rojo, se compone de los mismos materiales, pero aquí la proporción del colorante rojo es mayor. Además se estudió la pintura marrón que imita el nogal de uno de los postes de la cama (Fig. D. 17), determinándose con ello que se trataba de una pintura (25 µm de espesor) compuesta de tierra roja, yeso, carbón vegetal, colorante rojo y tierra de sombra, aglutinados en aceite de linaza. Esta pintura se dispone sobre un aparejo de yeso (900 µm de espesor) confeccionado con sulfato cálcico, carbón vegetal y tierras. Estos últimos datos confirmaron nuestra apreciación inicial de que no se trataba de un mueble de nogal, sino de una imitación de esta madera con pintura.

Sin embargo, es más habitual la presencia del estofado en objetos de pequeñas dimensiones, como son las arquetas o cofres. Entre ellos se encuentran las arquetas eucarísticas, realizadas en la primera década del siglo XVII, en las que se hace uso del estofado esgrafiado de tipo vegetal que se combina con molduración dorada, inscripciones y motivos heráldicos a punta de pincel. Este es el caso de una arqueta producida en Cantabria en el año 1601 que aparece publicada por Aguiló¹²⁶⁸. Asimismo en la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas existe un cofrecillo, fechado entre 1601-1700, de tapa semicircular e interior dorado, cuyo exterior va completamente revestido con estofado rojo y oro a base de motivos vegetales¹²⁶⁹. También algunas arquetas de dicho museo conservan restos de estofado, como una en forma de templete y tapa en cúpula¹²⁷⁰ y otras de fecha incierta, ya que aparecen datadas entre 1550-1650, en las que se observan restos de estofado esgrafiado en tonos azules y rojos¹²⁷¹.

Por lo que atañe a los marcos, el estofado sigue empleándose en los mismos aunque, como indica Tiemblo¹²⁷², en menor medida que en el siglo anterior. Así, encontramos con frecuencia estofados aplicados a punta de pincel en los campos de oro de las entrecalles, como en el marco que se conserva en la sacristía del monasterio de Guadalupe, fechado en la primera mitad del siglo XVII¹²⁷³. Pero los estofados pueden también disponerse sobre fondos pintados en tonos oscuros como azul, gris, verde o

¹²⁶⁷ Pacheco, F., 1990, III, cap. V, p. 485.

¹²⁶⁸ Aguiló Alonso, M. P., 1993, p. 248.

¹²⁶⁹ Inv. nº 1194.

¹²⁷⁰ Inv. CE01114.

¹²⁷¹ Inv. nn. CE00501 y CE02221.

¹²⁷² Timón Tiemblo, M. P. 2000, p. 79.

¹²⁷³ Publicado por Timón Tiemblo, M. P., 2000, p. 220.

negro, a base de roleos o tornapuntas muchas veces alternando con oblongos y rombos tallados y dorados. Esta decoración ya se daba en el siglo anterior y ahora la encontramos en determinados ejemplares como el que aloja el cuadro de *La Virgen con San Joaquín y Santa Ana* del convento de Santa Clara de Tordesillas¹²⁷⁴ y también algunos de la sacristía del monasterio de Guadalupe que guarnecen ciertas pinturas de Zurbarán¹²⁷⁵.

En cuanto al esgrafiado, se sigue practicando en los campos lisos de oro bruñido de las entrecalles, formando motivos vegetales en tonos oscuros que en ocasiones conviven con la punta de pincel. Ejemplo de ello es un marco que existe en el monasterio de la Encarnación de Madrid, datado en el primer tercio del siglo XVII, que aloja una *Asunción* de Escuela Madrileña¹²⁷⁶. Junto a este tipo podemos mencionar ciertos marcos en los que se realizan estofados en tonos rojos y azules a base de rayas y/o círculos, normalmente dispuestos sobre los elementos de talla vegetal dorada. En la colección Alorda-Derksen¹²⁷⁷ se conservan algunos de estos ejemplares, en los que además hemos localizado puntualmente veladuras de color rojo o verde, aplicadas sobre determinados elementos de talla dorada.

Por lo que respecta al dorado, es abundante la presencia del bruñido que se extiende invariablemente sobre bol rojo¹²⁷⁸.

En Italia existen marcos en los que probablemente se emplearon plantillas para la trasposición de los motivos a los fondos negros y que, después, se doraron con mordiente graso. En nuestra opinión también, a veces, los motivos dorados se realizaron a punta de pincel a base de polvo de oro. Responden a este tipo los que se realizan en Toscana en el siglo XVII¹²⁷⁹. En todos ellos la molduración normalmente va bruñida y, en consecuencia, dorada al agua sobre bol en tonos rojos más o menos oscuros. Podemos citar también aquí una factura de Annibale Durante donde se menciona el empleo de polvo de oro para realizar los motivos dorados de una cama pintada de negro¹²⁸⁰: *...per aver dato di gesso a oro una lettiera del lettuccio di N.S. fatta nera et imbrunita... per aver fatto un fogliame di oro macinato con animali e scompartimenti, e istoriette, con imprese di N.S nelle sponde di d.a lettiera et nella spalliera di dietro...*

3.4. PLATEADO

3.4.1. ESPAÑA

En las Ordenanzas de los doradores madrileños así como en los distintos conciertos de obra del campo de la retablística, como hemos visto anteriormente, aparece la prohibición de usar plata. Sin embargo se constata que ésta, en la práctica no siempre se respetaba, como lo demuestran ciertos documentos que citaremos a continuación. En

¹²⁷⁴ Publicado por Timón Tiemblo, M. P., 2000, p. 225.

¹²⁷⁵ Timón Tiemblo, M. P., 2000, p. 228-230.

¹²⁷⁶ Publicado por Timón Tiemblo, M. P., 2000, p. 220.

¹²⁷⁷ Pérez-Hita, H., 2006, pp. 66, 138, 182.

¹²⁷⁸ Pérez-Hita, H., 2006, p. 138.

¹²⁷⁹ Lodi, R. y Montinari, A., 2003, pp. 94-97.

¹²⁸⁰ González, Palacios, A., 2010, p. 110.

primer lugar aquel en el que se describe la visita que se realiza a la casa del dorador Juan de Espinosa, sita en la calle Fuencarral de Madrid, el día siete de enero de 1620¹²⁸¹, donde se encontraron catorce marcos plateados y cuatro corlados:

...allaron en la cassa del dicho Gaspar de espinosa nueve quadros de madera de los ordinarios plateados y dados... de oro ençima de la plata y otros cinco de vara y quarta plateados y vistos todos los dichos cuadros por los dichos veedores declararon ser obra falssa el dicho dorado y plateado por ser plateado dorado e plateado contra las dichas hordenanças del dicho arte y ansí lo declararon por falssos y deverse mandar a ... porque el dicho dorado y plateado es echo con lo que se doran y platean los guadamecies obra muy... perecedera... el dicho alonso aguado alguacil sacó las obras... e cuadros de casa del dicho Gaspar de espinosa y los pusso e depositó en lorenço de viana dorador v(ecino) desta villa en la entrada de la calle de fuencarral...

También en los retablos se intentó eludir la prohibición de emplear plata. Un ejemplo de ello lo encontramos en la declaración que hace en 1620 Jerónimo Zancajo en el pleito entre pintores y doradores, ya citado, relativa al dorado y policromado de un retablo para el altar mayor de la iglesia de Vicalvaro, por el dorador Antonio de Monreal¹²⁸². De tal declaración extraemos algunos párrafos ilustrativos al respecto:

...todo ello esta dorado de oro partido que es media plata y medio oro y estofado de colores por encima conlo qual encubre la maliçia de dicho dorado... y asní mysmo los enbeses de las caxas del oro de las figuras de san Ydelfonso y san Eugenio es dorado con plata porque como está bañado por encima de carmín y verde encubre la dicha plata...

Así mismo, en este documento se califica dicha obra como¹²⁸³: *... muy perecedera y de poca duradera por no ser echa y dorada con el oro que conforme a las dichas ordenenças se deva azer y ansí por falssa se deve condenar el maestro que la hizo...* En consecuencia se dicta sentencia en la que se declara¹²⁸⁴:

...toda la obra de las dichas figuras y demás piezas del dicho retablo de suso declaradas es falsso e reprovado y poco permanente y de manera que en poco tiempo se buelve negro y todas las colores que están ençima se muestren de manera que lo que se descubre de oro de devajo por lo estofado como al presente por estar fecho parecen las rrayas de oro se buelven negras e ya está empezado a tomar...

Por otra parte, entre las preguntas que se realizan en el mismo pleito a diferentes pintores sobre la práctica del dorado por parte de los doradores figura el empleo de la plata y la aplicación de corlas sobre la misma¹²⁸⁵:

...hechando oro falso falssas y malas colores y sobre plata dando causa que con brevedad se ponga negro el oro en gran daño y perjuicio de obras grandes que requieren perpetuidad mirando solo a su aprovechamiento y no por el vien común...

En estas referencias documentales constatamos que el motivo principal de proscribir la plata era lo perecedero de la técnica del plateado debido al oscurecimiento del metal, toda vez que las obras estaban destinadas a perdurar en el tiempo.

Así mismo debemos recordar aquí las palabras de Pacheco¹²⁸⁶ que indican que los estofados en Castilla se realizaban sobre plata corlada.

¹²⁸¹ Recogido por Bruquetas, R., 2002, p. 515.

¹²⁸² Recogido por Bruquetas, R., 2002, pp. 515, 516.

¹²⁸³ Recogido por Bruquetas, R., 2002, p. 516.

¹²⁸⁴ Ibídem nota anterior.

¹²⁸⁵ Ibídem nota anterior.

Por último, cabe mencionar el caso de la escultura en la que también se aplicaba ocasionalmente el plateado, como señalan Fernández Espinosa¹²⁸⁷ o Carrasón¹²⁸⁸. Esta técnica se localiza fundamentalmente, según dichas autoras, en determinados elementos como nubes y alas de los ángeles, corazas y ropajes¹²⁸⁹. Un ejemplo del uso de la plata lo encontramos en un documento del año 1671¹²⁹⁰ por el que el dorador y estofador Blas Solano se obliga a realizar: *... quatro imágenes de escultura de madera... la primera ymaxen de Nuestra Señora de la Soledad... con su diadema de madera plateada y su peana... y la dicha peana a de yr plateada...*

Ahora bien la prohibición de utilizar plata no concurría, tal y como se recoge en las Ordenanzas de los doradores madrileños¹²⁹¹, en la ejecución de obras efímeras destinadas a determinadas ceremonias y festejos, como vemos en la siguiente libranza de pago del año 1611¹²⁹² a los pintores Fabricio Castelo y Vicente Carducho por platear y dorar un tarima para colocar el feretro de Margarita de Austria en el monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid, con ocasión de sus honras fúnebres: *...de lo que hubiessen de haver Por dorar y Platear Algunas Partes del dho tumulo...* También en otro documento del año 1649¹²⁹³ figura el pago que se realiza al pintor madrileño Francisco Camilo por: *... pintar dorar y platear a toda costa el tumulo que su ma^{gd} dios le guarde manda haçer en el combento Real de las descalças para las honras, de la señora emperatriz que esta en el cielo...*

Asímismo, se platearon las superficies de determinados objetos de madera destinados a la ambientación de representaciones teatrales celebradas en las dependencias reales. Este hecho lo constatamos en la siguiente relación de pagos del año 1648¹²⁹⁴:

*...Lorenço de dueñas pintor y dorador Vº de Madrid ciento y cinquenta Reales... que los hubo de haber a quenta de lo que montan los hacheros que ha de platear y pintar a toda costa para la fiesta de la mascara a los años de la Reyna nuestra señora...
... a Julio cesar semin y simon Lopez pintores y doradores vecinos de Madrid... que los hubieron de haver a quenta de lo que montan el plateado de la cornisa y de quatro candelavros y quatro celosías para la mascara que se hace, a los años de la Reyna nuestra señora... a fran^{co} Ruíz y pedro nunez pintores vecinos de m^d quatrocientos y nobentayochos Reales... a quenta de lo que monta la pintura dorado y plateado que hicieron para el teatro de madera que se a de hacer en el salon deste Real alcaçar en fetexo de los años de la Reyna nuestra s^a...*

Por otra parte, en la documentación de archivo encontramos algunas referencias a los aspectos técnicos de los revestimientos plateados de este tipo de obras. En este sentido podemos citar una relación de pagos que se efectúan en el año 1657¹²⁹⁵ a los pintores Francisco Ricci y Pedro Núñez por:

...la pintura dorado y plateado que hicieron para el teatro de Madera que se hiço en el Salon del Real alcaçar en festejo de los Años de la Rey^a nra s^a... por los seis trocos de las columnas

¹²⁸⁶ Pacheco, F., 1990, L. III, cap. VII, p. 508.

¹²⁸⁷ Fernández Espinosa, T., 2004, p. 11.

¹²⁸⁸ Carrasón López de Letona, A., 2004, p. 7.

¹²⁸⁹ Carrasón indica que esta práctica se da a partir de mediados o finales del siglo XVII. Ibídem nota anterior.

¹²⁹⁰ Recogido por Agulló y Cobo, M. 1978b, p. 148.

¹²⁹¹ Cardañanos Badeci, I., 1966, p. 249.

¹²⁹² AGS, CSR, 3ª época, leg. 784. Cuentas del Pagador Bartolomé de Arce.

¹²⁹³ AGP, AP, El Pardo, caja 9396.

¹²⁹⁴ AGP, AP, El Pardo, caja 9395.

¹²⁹⁵ AGP, AP, El Pardo, caja 9401.

salomónicas con un pedestal basa y muro y capitel arquitrabe friso y cornisa con sus dos medias puertas hasta donde se juntaba una tarjeta la juntura labrado todo de plata y las columnas Rebestidas todas de Racimos de huba y ojas y sarmiento todo es de plata oscurecido... por ocho tarjetas que tapaban las juntas de la puerta todas de plata labradas y oscurecidas ... por tres tablones que servían de pedestales labrado y pintado de jaspe con unos perfiles de plata oscurecidos... y seis bigas que servían de pilares en el de las galerías todas de plata oscurecidas ... por un sillón que estaba en lo alto de la galería todo plateado y un Ruedo ... y Una corona grande que servía de Respaldo de la silla toda oscurecida...

Como vemos, en este documento se hace alusión reiteradamente a que las superficies plateadas iban oscurecidas, lo que también encontramos en una ocasión en este documento con relación a ciertos elementos dorados: ...*Un lienzo que debajo estaba la silla que había un sol grande y catorce serafines grandes con sus alas y Rayos de oro grandes todo de oro y oscurecido.*

El término oscurecido aparece asimismo con relación a los pagos realizados en 1649¹²⁹⁶ a los pintores-doradores Julio César Semín y Simón López por distintos trabajos para el cumpleaños de la reina en el Alcázar de Madrid, entre los que figuran: ...*quatro hacheros todos plateados y oscurecido de color...*

A partir de todas estas referencias podemos pensar que este término hace alusión a la aplicación de un acabado, diferente de la corla, a base de veladuras de tono sombra o pardo sobre la superficie plateada. Este procedimiento se llevaba a cabo para conseguir determinados efectos estéticos, como dar profundidad a la misma, al igual que sucedía a veces en aquellas doradas como vimos al hablar de los retablos y otras obras en madera. Sin embargo, parece ser que esta operación no se efectuaba siempre sobre el plateado ya que, en algunos casos, en el mismo documento figuran objetos con superficies plateadas oscurecidas, mientras que otros sólo se describen como plateados. En este sentido podemos citar el pago realizado al pintor dorador Lorenzo de Dueñas también en 1649 por¹²⁹⁷: *diez y seis hacheros todos plateados y oscurecidos... y veynete y seis medias bolas todas plateadas...*

Por otro lado, quizá en estas obras al ser en su mayor parte efímeras, numerosas y algunas de notable tamaño, el método empleado fue el plateado al aceite, ya que el sistema al agua implicaba un proceso mucho más lento y laborioso y en consecuencia gravoso. Además, el hecho de que no aparezca el término bruñido podría abundar en el mismo sentido.

Por otra parte, la exigencia de barnizar la plata, con el fin de evitar su ennegrecimiento, figura en el contrato de obra que suscribe en el año 1679 el dorador Juan González de la Torre para la pintura y dorado de un carro triunfante destinado a la localidad de Navalcarnero¹²⁹⁸: ...*se an de platear quatro blandones y barnizarlos para que no se tomen...* Sin embargo, en este documento no se especifica la composición del barniz a aplicar. Así mismo, el empleo de corlas coloreadas en tonos rojos o verdes sobre la plata aparece en la declaración de Jerónimo Zancajo ya citada¹²⁹⁹. También figura este dato en la memoria de los trabajos que hace el maestro José de Vargas en los coches reales

¹²⁹⁶ AGP, AP, El Pardo, caja 9396.

¹²⁹⁷ Ibídem nota anterior.

¹²⁹⁸ Recogido por Agulló y Cobo, M., 1981, p. 81.

¹²⁹⁹ Bruquetas, R., 2002, p. 515.

en el año 1695¹³⁰⁰: ...Mas en la berlina plattee la faldilla y los sobrepuestos de la Caxa y los trasflore de berde y di de berde los rebaxos de las puertas...

Además, en las fuentes documentales constatamos la práctica de volver a platear objetos, que en origen presentaban este revestimiento metálico, debido a su deterioro. Un ejemplo de ello lo encontramos en las cuentas de la Furriera del año 1645¹³⁰¹, donde figuran los gastos realizados en Zaragoza con motivo de las honras de la reina Isabel de Borbón en la catedral de la Seo:

...algunos de los blandones estavan muy biejos se plateasen para que pudiesen servir en las dhas honrras platearonse de plata mate dos de ellos porque no hubo plata batida p^{ra} mas concertaronse con Pedro de Altariva pintor de Zaragoza... Mas de llevarlos a platear en cassa del pintor y traerlos al hasseo...

Ahora bien, el procedimiento empleado para el replatado de dos de los blandones resulta difícil de determinar. Quizá con la frase *platearonse con plata mate porque no hubo plata batida* se esté haciendo alusión al polvo de este metal en lugar de a panes de plata, puesto que para el plateado, tanto mate como bruñido, siempre resulta necesario batir la plata maciza para la obtención de las láminas. Pero también podría tratarse de un error de transcripción del término y en lugar de “plata batida” se quisiera decir plata bruñida, en cuyo caso se emplearían panes destinados al plateado mate, es decir, sin bruñir. Recordemos que en siglos anteriores, en las fuentes documentales, figuran tanto panes de plata mate como bruñida.

Como hemos podido comprobar, estos documentos sólo aportan datos sobre los acabados coloreados y barnices a extender sobre el plateado, pero silencian cualquier alusión a los materiales y técnicas de ejecución de los recubrimientos plateados, como el tipo de aparejo y el número de estratos aplicados, la forma de elaborar el bol, su tono y las capas que debían extenderse en el caso del plateado al agua. Tampoco aparece referencia alguna a los aspectos técnicos del plateado con mordiente graso, en el caso de que hubieran sido así realizados.

Por otro lado, en los inventarios de bienes que se efectúan a lo largo de esta centuria existen algunas referencias a muebles plateados y corlados, por lo que es evidente que aquí tampoco se respetaron las ordenanzas del gremio de doradores. De hecho, resulta difícil pensar que la prohibición de utilizar la plata no afectara a los muebles, toda vez que, como hemos visto, era obligado acatarla en el caso de los marcos. Mencionaremos a continuación una serie de inventarios que recogen muebles con dichos revestimientos. Así, en el de María Sánchez Cabezón del año 1649¹³⁰² figura: ...*un espejo plateado Pequeño biejo*. Por su parte, en el de Ana M^a Velasco y de la Cueva del año 1680¹³⁰³ aparece: *Un bufete de pino plateado*. Además, ocasionalmente se citan pequeños escritorios, como vemos en la tasación post mortem de Agueda de Prado y Castilla del año 1673¹³⁰⁴: *Un escritorillo viejo plateado*... Por último, en la almoneda de Fernando Blunes y Linares del año 1645¹³⁰⁵ existían: ...*dos escritorios pequeños de ojuela de plata uno fino y el otro falsso sobre yeso*. Este texto resulta difícil de interpretar, aunque

¹³⁰⁰ AGP, AG, leg. 5264.

¹³⁰¹ AGP, AG, leg. 898.

¹³⁰² AHPM, prot. 7846, fol 967.

¹³⁰³ Barrio Moya, J. L., 2006, p. 91.

¹³⁰⁴ AHPM, prot. 12006, fol. 52.

¹³⁰⁵ AHPM, prot. 6010, fol. 328.

quizá se esté haciendo alusión a un escritorio revestido de chapa de plata fina, mientras que el otro iría plateado con pan de plata sobre aparejo de yeso. Una superficie que simula la apariencia de la plata maciza, pero que en realidad no lo es, de ahí el término falso.

Con respecto a las camas, solamente hemos localizado una referencia en el inventario postmortem de Catalina de Moncada, princesa de Paterno del año 1659¹³⁰⁶: *Una cama plateada...* Así mismo, en los documentos encontramos también soportes para los aparatos de luz, como candeleros¹³⁰⁷ y blandones¹³⁰⁸ con revestimientos plateados. Este es el caso del inventario post mortem Fernando de Soto y Vaca del año 1699¹³⁰⁹ que recoge: *...ocho candeleros plateados de madera...* También en el del Regidor de la villa de Madrid Juan Cerratón del año 1658¹³¹⁰ se citan: *...Dos blandones nuevos de madera plateados...*

En cuanto a los marcos de pinturas plateados, en los inventarios aparece alguna referencia a ellos, como es el caso del de Juan Montero, cordonero de la reina, del año 1650¹³¹¹, donde figura: *...Una lamina ordinaria Pintada en cobre del prendimiento de nuestro Señor que estaba embutida en un marco de espejo que era de madera plateada...* Del mismo modo, en la tasación de los bienes de Felipa Zapata del año 1690¹³¹² se menciona: *...Otra lamina de nra s^{ra} de la estrella de poco Menos de terzia de alto con su Marco de pino Plateado y listas de bronze...*

Por lo que respecta a las superficies corleadas son excepcionales las menciones a las mismas. Únicamente hemos localizado referencias muy tardías a marcos, como es el caso de los que se recogen en el inventario post mortem de Pedro de Zárate, del año 1695¹³¹³: *...Un quadro grande de tres baras y dos terzias de ancho y dos y media de alto con marco dorado de corladura... Un sⁿ fr^{co} de Paula casi de bara en quadro dorado el marco de corladura.* Igualmente, en el inventario post mortem de Fernando de Soto y Vaca otorgado en 1699¹³¹⁴ aparecen:

Dos laminas juntas la una de un santísimo xpto amarrado a la Columna y la otra con la Cruz a cuestras de una quarta de alto con su marco negro dado de corladura... Una nra s^{ra} de la Contemplación con Su niño de tres quartas de alto y media Vara de ancho con su marco dado de Corladura...

Por otra parte, en los documentos constatamos que el plateado podía combinarse con el dorado en la superficie de los muebles, como vemos en el inventario post mortem de Melchor Sánchez de Arroyo del año 1699¹³¹⁵: *...Un escritorio de Salamanca vien tratado con sus portezuelas que sirben de pies sobredorado y platteado...* Esta técnica mixta la encontramos también en algunas camas, como es el caso de la que se menciona en el inventario del marqués del Valle del año 1617¹³¹⁶: *...Una cama de palosanto*

¹³⁰⁶ AHPM, prot. 6307, fol. 559.

¹³⁰⁷ Soportes sobre los que se ponía una vela.

¹³⁰⁸ Objetos de las mismas características que los anteriores pero que se colocan en los túmulos.

¹³⁰⁹ AHPM, prot. 11556, fols. 415, 416.

¹³¹⁰ AHPM, prot. 3399, fol. 162.

¹³¹¹ AHPM, prot. 8112, fol. 758.

¹³¹² AHPM, prot. 10087, fol. 61.

¹³¹³ AHPM, prot. 13966, fol. 46.

¹³¹⁴ AHPM, prot. 11556, fols. 415, 416.

¹³¹⁵ AHPM, prot. 11049, fol. 434.

¹³¹⁶ AHPM, prot. 2661, fol. 687.

*dorada y plateada...*¹³¹⁷. Del mismo modo, en estas fuentes documentales aparecen camas denominadas “de Nápoles”, que según Aguiló se introducen en España entre 1620-1650 y cuyo armazón va tallado, dorado y plateado. Llevan además una cornisa, que soportan los pilares, con la misma ornamentación¹³¹⁸. Así, en el inventario de Juan de Fonseca del año 1629¹³¹⁹ se citan: *...Una cama ques la madera sola, dorada y plateada, con figuras de relieve, de Italia... Una madera de otra cama mas pequeña, que sirve de catre, dorada la madera y plateada...* También en la testamentaría del rey Carlos II¹³²⁰ figuran: *...Tres camas de Madera dorada y platteada de las de Nápoles deslucidas y maltratadas tasadas todas en trescientos Reales.*

De la documentación de archivo reflejada se constata la aplicación puntual del plateado sobre cierto tipo de muebles como escritorios, bufetes, espejos y soportes para aparatos de luz. También se extrae de estas fuentes el empleo reducido de dicha técnica en marcos de pinturas, de los que ocasionalmente se especifica que van corleados. En cuanto a la combinación del oro y la plata en la superficie de los muebles, la referencia documental a un ejemplar de este tipo demuestra su uso en la práctica. No obstante, dicha ornamentación no debió de ser muy habitual en España, ya que prácticamente todas las menciones a la misma corresponden a muebles de procedencia italiana.

3.4.1.1. ASPECTOS TÉCNICOS

Por lo que atañe a la técnica empleada en los muebles plateados, no hemos obtenido datos al respecto en los documentos, a excepción del relativo al barnizado de la plata con relación a unos blandones y también a ciertos acabados a base de veladuras de tono oscuro que consideramos se aplicaron para conseguir determinados efectos estéticos sobre las superficies con dicho recubrimiento metálico. En consecuencia, resulta necesario recurrir, al igual que hemos hecho con relación al dorado, al estudio de los muebles que se conservan en la actualidad, así como a la bibliografía reciente para obtener información sobre los procedimientos y materiales que pudieron intervenir en la ejecución de este tipo de obras. Se trata de una tarea árdua ya que únicamente hemos localizado algunos ejemplares aislados, como una pareja de hacheros¹³²¹ con decoración a base de estuco en relieve (Fig. D.18). Ambos han perdido gran parte del revestimiento plateado que se asienta sobre una superficie de tono amarillo, probablemente bol (Fig. D.19). Además, en la superficie plateada se observan restos de un acabado amarillento que quizá corresponda a una corla.

Así mismo, en la colección del Museo de Santa Cruz de Toledo existe un pedestal¹³²² realizado en madera de pino plateada (Fig. D.20) Con ocasión de la restauración¹³²³ de este mueble se pudieron examinar con detenimiento las características del revestimiento

¹³¹⁷ Según Aguiló, este tipo de camas figuran en los inventarios de las casas importantes de la segunda mitad del siglo como hechas en Portugal y cita el ejemplo de la de la reina Isabel de Borbón o la de Alonso Coello. Aguiló, M. P., 1993, p. 149.

¹³¹⁸ Aguiló, M^a.P., 1993, p. 130.

¹³¹⁹ Recogido por López Navio, José, en “Velázquez tasa los cuadros de su protector don Juan de Fonseca”, AEA, nº 133, 1961, p. 72.

¹³²⁰ Fernández Bayton, G., 1981, vol. II, p. 246.

¹³²¹ Comercio del Arte.

¹³²² Inv. nº 31820.

¹³²³ En el año 1991 por el equipo Arcaz, del que quien escribe forma parte.

plateado que había adquirido el tono negruzco propio de la oxidación de este metal. Así, se constató la presencia de bol de tono rojo oscuro sobre un aparejo de yeso bastante grueso, sobre el que se había practicado una decoración a modo de embaldosado a base de una alterancia de rombos con el interior liso y otros con líneas incisas paralelas (Fig. D.21). Esta decoración abarcaba la mayor parte de la superficie libre de talla y molduración. Además se comprobó que no existían cincelados ni tampoco restos de corla sobre la plata, aunque ignoramos si en origen pudo haberse aplicado y posteriormente fue eliminada en procesos de limpieza. Tampoco se pudo determinar, dado el estado de conservación de la superficie, si la plata iba bruñida por completo o si existían contrastes brillo-mate en la misma.

También hemos localizado ciertos marcos en los que la ornamentación de talla dorada, que recubre casi toda la superficie, se dispone sobre un fondo plateado, como es el caso del que se expone en el Museo Nacional de Artes Decorativas¹³²⁴. En otros ejemplares, la plata aparece en las tarjetas de las entrecalles, alternándose con talla dorada, como en uno realizado en madera de pino perteneciente a la colección Almolda¹³²⁵. En estos dos objetos no se aprecia a simple vista la presencia de corladura. Por último, podemos mencionar un marco (Fig. D.22) de la colección del Museo de los Orígenes de Madrid¹³²⁶ que repite la decoración de tarjetas plateadas y tallas doradas. Este marco fue restaurado por nosotros y sometido a un estudio científico (Inf. D.4) mediante el que se pudo establecer que tanto el dorado como el plateado se aplicaron al agua sobre aparejo de yeso y bol de tono rojo. También se analizó el recubrimiento que presentaba la zona plateada, lo que permitió establecer que se trataba de un barniz confeccionado con goma laca sin el añadido de sustancia colorante alguna. No obstante, ignoramos si este barniz es original o fruto de una intervención posterior. Además, conviene señalar que en todos estos marcos la plata presenta amplias zonas negras debido a su oxidación. Para finalizar, mencionaremos que en colecciones privadas italianas¹³²⁷ existen también dos marcos españoles plateados, uno de ellos con un acabado de tono rojizo sobre la plata y el otro con trazas de corla de tono verde.

3.4.2. INGLATERRA

Como hemos visto, en España son limitados los ejemplares plateados que se conservan, o al menos a los que hemos podido acceder. Sin embargo, en otros países la bibliografía y los ejemplares que aún perviven testimonian que se aplicaron con mayor frecuencia, como es el caso de Inglaterra, dado el gusto por el plateado en la época. Como ejemplo de ello podemos citar los inventarios de Ham House realizados en los años 1677, 1679 y 1683¹³²⁸, donde figuran varios muebles pintados de negro y plateados, otros que pensamos iban totalmente cubiertos con plata y uno de nogal con toques de plata:

...One Kane chair colloured wt black & silver... One Kane Couch¹³²⁹ silver Colloured... Two Chaires of the same... Two back Chayres silvered over with two Cusheons sutiable to the

¹³²⁴ Inv. CE19520.

¹³²⁵ Publicado por Pérez-Hita, H., 2006. p. 158.

¹³²⁶ Marco que aloja una pintura en la que se representa *La Natividad*, obra del Maestro de Astorga, inv. n° MSI/2003/2/46.

¹³²⁷ Publicados por Lodi, R. y Montinari, A., 2003, p. 303.

¹³²⁸ Thornton, P. y Tomlin M., "The furnishing of Ham House", *Furniture History*, vol. XVI, 1980, pp. 56, 63-65, 164 y 167.

¹³²⁹ Especie de tumbonas o *chaise-longues*, destinadas al reposo que también se denominaban *day beds*.

hangings & cover of crimson sarsnet... One Scritoire walnut¹³³⁰ done with silver¹³³¹... One Couch silvered over...

También existe constancia documental de que en el año 1632 Philip Bromefield plateó una tumbona y seis taburetes plegables para la reina Henrietta Maria¹³³². Además, en el año 1635 pintó de amarillo y plateó unos taburetes plegables junto con una pantalla de chimenea: *2 tymes silvered & wroought with yellow...*¹³³³. De esta factura podemos extraer que el revestimiento metálico de estos muebles se realizó aplicando dos estratos sucesivos de pan de plata, al igual que se hacía a veces en el mismo país durante el siglo XVIII al dorar con pan de oro el mobiliario más lujoso. Este procedimiento se denominaba *double gilding*. Se puede incluir también aquí una referencia documental que aporta Edwards¹³³⁴ relativa a una mesa de nogal parcialmente pintada y plateada que se cita en el inventario de Carlos I del año 1649: *...an oval table of walnuttree painted with silver and other colours...*

Asímismo, sabemos que se realizaron bastantes soportes plateados en los que se disponían *cabinets* o escritorios, que solían ir lacados, en especial a partir del periodo Restauración (1660-1668). Estos soportes presentaban amplios faldones e iban profusamente decorados con volutas, festones de flores, guirnaldas y querubines tallados en madera. En el Victoria and Albert Museum hay varios de esta naturaleza, uno de ellos¹³³⁵ datado en 1678¹³³⁶ y otro de entre 1690-1700¹³³⁷ que soporta un escritorio lacado con copete también plateado (Fig. D.23). Este último hecho es bastante excepcional, ya que la mayoría de ellos se han perdido al tratarse de elementos que se partían fácilmente¹³³⁸.

Además, en este país se hicieron algunos marcos de espejo ornamentados con talla plateada y bruñida¹³³⁹ así como marcos de pinturas, siguiendo el gusto del momento por este tipo de revestimiento metálico, aunque muchos de ellos fueron redorados posteriormente¹³⁴⁰. Como ejemplo podemos citar el realizado en estilo barroco francés que aloja el retrato de Samuel Pepys, obra de John Hayls (1600-1679) y datado en el año 1666, que se conserva en la National Portrait Gallery de Londres¹³⁴¹.

En Inglaterra se recurrió también a la combinación del plateado con el dorado, como se constata en la facturas de Philip Bromefield por la realización de varios muebles para la reina Henrietta María. Así, en una del año 1630 se cita un biombo pintado de negro con molduración dorada y toques de oro y plata en ciertas zonas¹³⁴². En otra cuenta, fechada en 1632, figuran una tumbona y un conjunto de taburetes plegables pintados de verde

¹³³⁰ Palabra que aparece tachada.

¹³³¹ Este mueble se conserva en la actualidad y presenta restos de plata en las patas torneadas. Según los autores de la publicación podría ser de origen holandés. Thornton, P. y Tomlin M., 1980, pp. 64, 65.

¹³³² Yorke, J., 1992, p. 124.

¹³³³ Ibídem nota anterior.

¹³³⁴ Edwards, R., 1987, p. 405.

¹³³⁵ Publicado por Edwards, R., 1987, p. 96.

¹³³⁶ Inv. W.29:1 to 14-1912.

¹³³⁷ Inv. W.20: 1 to 16-1959.

¹³³⁸ Edwards, R., 1987, p. 98.

¹³³⁹ Edwards, R., 1987, p. 353.

¹³⁴⁰ Mitchel, P. y Roberts, L., 1996a, p. 58.

¹³⁴¹ Mitchel, P. y Roberts, L., 1996a, pp. 58, 59.

¹³⁴² Yorke, J., 1992, p. 121.

con ciertas partes doradas y otras plateadas¹³⁴³. Sin embargo, en la actualidad son contados los objetos donde se puede aún contemplar la bicromía plata-oro. A título ilustrativo podemos mencionar un espejo realizado entre 1670 y 1690 con talla vegetal calada y querubines¹³⁴⁴.

Por último, cabe señalar que muchas de las superficies plateadas de los muebles en origen iban corladas¹³⁴⁵. Este es el caso de algunos soportes de los escritorios lacados antes mencionados¹³⁴⁶ o el de un marco, de entre 1665-1672¹³⁴⁷, que conserva trazas de un barniz rojizo sobre la superficie plateada.

3.4.3. FRANCIA

Del país galo existen referencias al empleo del plateado en el mobiliario, pudiéndose citar al respecto los dieciséis gueridones que realiza el pintor real Paul I^{er} Goujon de la Baronnère en el año 1670¹³⁴⁸. Asimismo, en el inventario de los muebles de la Corona durante el reinado de Luis XIV aparece un sillón revestido de pan de plata¹³⁴⁹: *Un grand fauteuil de bois argenté, orné de sculpture... et un marchepied de bois argenté*. También en este inventario se recoge un trono plateado que perteneció a Luis XIV¹³⁵⁰: *Un grand fauteuil de bois taillé de plusieurs ornements et argenté, pour servir de trosne au roi lorsqu'il donne ses audiences aux ambassadeurs*.

Asimismo, ciertos autores consideran que la combinación del plateado con el dorado constituía un tipo de ornamentación típicamente francesa¹³⁵¹. Este dato lo hemos constatado también en el inventario arriba citado donde figuran¹³⁵²:

...Deux guéridons, de deux petits Amours de bois doré sur trois dauphins de bois argenté... Deux guéridons, de deux petits Amours, sur une boudelle de bois doré et trois dauphins de bois argenté, portés sur un rocher d'où sortent deux lions de bois doré... Deux guéridons de bois doré, dont l'un représente une Syrenne sur un rocher argenté, et l'autre une figure entière aussy sur un rocher...

En este documento aparece asimismo una mesa con tablero de estuco sostenido por cuatro patas de madera dorada y plateada, así como dos gueridones con soporte central plateado y la base dorada y plateada¹³⁵³:

...Une table de masticq, fonds noir, parsemé de fleurs et oyseaux, encastrée dans un chassis de bois taillé de feuillages dorez et argentez, sur un pied de quatre Termes dorez et argentez, le bas

¹³⁴³ Yorke, J., 1992, p. 124

¹³⁴⁴ Publicado por Bowett, A., *English Furniture 1660-1714. From Charles II to Queen Anne*, 2002, p. 142.

¹³⁴⁵ Edwards, R., 1987, p. 413.

¹³⁴⁶ Inv. W.29:1 to 14-1912.

¹³⁴⁷ Victoria and Albert Museum, inv. W.37-1949.

¹³⁴⁸ Guiffrey, J., *Comptes des bâtiments du roi sous le regne de Louis XIV. Tome I-Colbert-1664-1680*, 1881, p. 320.

¹³⁴⁹ Guiffrey, J., 1885-1886, p. 275.

¹³⁵⁰ Guiffrey, J., 1885-1886, p. 111.

¹³⁵¹ Rowell, C., "The King's Bed and its furniture at Knole", *Apollo*, nº 513, November, 2004, p. 5.

<http://www.highbeam.com/doc/1G1-124941560.html>

[Consulta: 2 de abril de 2011]

¹³⁵² Guiffrey, J., 1885-1886, p., 152.

¹³⁵³ Guiffrey, J., 1885-1886, p., 154.

verny de la Chine... Deux guéridons pour assortir avec ladite table, le corps des deux enfans de bois argenté, sur un pied en triangle doré et argenté...

Estos muebles los suministró en 1671 el ebanista Pierre Gole (1620c.-1685)¹³⁵⁴ para su ubicación en la Chambre des Amours del Trianon de Porcelaine¹³⁵⁵. Se sabe que el dorado y plateado del conjunto lo realizó Daniel Dupré¹³⁵⁶, pintor y dorador de Luis XIV hasta el año 1678¹³⁵⁷.

Igualmente, cabe mencionar que Gole realiza un escritorio de marquetería que apoyaba en seis figuras esculpidas en madera dorada y plateada y una caja de tocador de las mismas características. Estos muebles fueron un regalo de Luis XIV a la duquesa de Fontanges y a su muerte pasaron a la colección de los bienes de la Corona¹³⁵⁸, como figura en el inventario correspondiente¹³⁵⁹:

...Un cabinet de marqueterie de cuivre et d'estain, enrichy de quelques ornemens d'argent, porté sur un pied de bois doré et argenté, composé de six figures d'hommes et de femmes... Un cassette de mesme ouvrage... aussy enrichie de quelques ornemens d'argent, avec son pied de six petites figures de héros, de bois doré et argenté.

En la actualidad el escritorio se conserva en el Musée Jacquemart André de París.

Además se ha atribuido al ebanista Pierre Gole una mesa del año 1671 con tablero de marquetería que descansa sobre una estructura de madera ricamente tallada, dorada y plateada y dos gueridones a juego con figuras de niños que representan el otoño y el invierno (Fig. D.24). Este conjunto que se conserva en Knole House fue un regalo de Luis XIV a Lord Buckhurst, futuro VI conde de Dorset, propietario de dicha residencia¹³⁶⁰.

Del mismo modo, en el inventario de los bienes pertenecientes a la Corona durante el reinado de Luis XIV, se relacionan diferentes asientos dorados y plateados¹³⁶¹:

*...Six tabourets carrez, de point de France, sur un fonds de stin couleur de feu, avec leurs bois ornez de sculpture et consolles, sur des pattes de lion dorez et argentez... Six autres tabourets... de point de France, sur un fonds de satin bleu, avec leurs pieds en pattes de bellier, dorez et argentez... deux lits de repos consistans en quatre matelas couverts des deux costez dudit brocat, et leurs bois sculptez, dorez et argentez des attributs de Diane...*¹³⁶².

¹³⁵⁴ Artífice de origen holandés afincado en París. En 1651 obtiene el título de *ebeniste du roi*. A partir de esa fecha se convierte en uno de los ebanistas más famosos de la capital francesa. Lunsingh Scheurleer, TH. H., *Pierre Gole ébéniste de Louis XIV*, 2005, pp. 38 y 40.

¹³⁵⁵ Lunsingh Scheurleer, TH. H., 2005, p. 159.

¹³⁵⁶ Ibídem nota anterior

¹³⁵⁷ Minutes et répertoires du notaire Pierre Herbert. Minutes 1678, septembre-décembre.

https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/pdfIR.action?irId=FRAN_IR_042552
[Consulta: 25 de julio 2014]

¹³⁵⁸ Lunsingh Scheurleer, TH. H., 2005, p. 264.

¹³⁵⁹ Guiffrey, J., 1885-1886, p., 159.

¹³⁶⁰ Lunsingh Scheurleer, TH. H., *Pierre Gole ébéniste de Louis XIV*, 2005, pp. 168 y 257.

¹³⁶¹ Guiffrey, J., 1885-1886, p., 276.

¹³⁶² Guiffrey, J., 1885-1886, p., 318.

Pero también, el dorado y plateado podían combinarse con la pintura, como vemos en el mismo inventario¹³⁶³:

...Deux guéridons, de deux Termes d'enfans, de bois argenté par le corps, qui portent un pannier de fruits, le reste de bois doré, sur un pied en triangle doré et de couleur de lapis... Deux guéridons, de deux figures d'enfans de bois argenté, sur un pied en triangle de bois doré et de couleur de lapis... Quatre grands guéridons de bois doré, argenté et verny couleur de lapis, d'où sort un bouquet de lis et des grands fueüillages d'or... Quatre très grands guéridons de bois doré, argenté et verny couleur de lapis...

3.4.4. ITALIA

En Italia se hizo uso con frecuencia de la técnica del plateado para recubrir total o parcialmente la superficie de los muebles y otros objetos como los candelabros, pudiendo citar como ejemplo el que se describe en el inventario del Palacio Sacchetti de Roma del año 1639¹³⁶⁴: *Un torciero di legno grande assai tutto inargentato e tondo*. También fue habitual platear las camas, en las que podían combinarse además el oro y la plata, como hemos visto en la documentación de archivo española aportada anteriormente. Así mismo, tenemos noticias de la realización de una de estas camas a base de temas marinos, hoy perdida, para Maria Manzini, esposa del condestable Colonna, en el año 1663, según consta en la factura de los doradores Basilio Honofri y Gaspare Melocci¹³⁶⁵:

...indorato una lettiera con una Cochiglia che fa testiera... a oro imbrunito e non imbrunito... con quatro cavalli che sono nelle teste delle quattro Cantonate con quattro figure cioè Sirene sopra alli d'Cavalli tutte indorate... e sotto alli detti Cavalli vi sono dell'onde finte di mare atronó la d^a lettiera tutte d'argento imbrunite, nelle quali onde vi sono diversi animali, cioè tartaruche, Delfin, e cocodrillo tutti dorati... dorati otto putti fra grandi, e piccoli, et haver inargentati 800 paternostri grossi... serveno per perle, che vanno atronó alla Cochiglia...

Como vemos, en este documento la superficie dorada de la venera de la cabecera presentaba contrastes mate-brillo, mientras que los elementos plateados que simulaban las olas del mar iban bruñidas.

Por otro lado, constatamos la aplicación de dorados y plateados en unión con la pintura en otros objetos, como es el caso de un relicario obra del dorador Giuseppe Picchi del año 1683¹³⁶⁶: *...decorazione a oro, argento e tempere di un reliquario...* En esta obra la decoración pictórica, que no se describe en el documento, se realizó al temple. Además, existen algunos marcos con bicromía plata-oro. Como ejemplo se puede citar uno, ejecutado en Bolonia en la segunda mitad de esta centuria, cubierto por completo de talla plateada y dorada¹³⁶⁷.

Por último, señalar que fue frecuente en Italia la utilización de barnices dorados sobre la plata, técnica denominada allí *doratura alla mecca*. Esta técnica se aplicó, especialmente en Venecia y en las regiones meridionales¹³⁶⁸, en diferente tipo de

¹³⁶³ Guiffrey, J., 1885-1886, p., 154.

¹³⁶⁴ Publicado por González Palacios, A., *Il tempio del gusto*, 2000, p. 100.

¹³⁶⁵ Publicada por González Palacios, A., *Arredi e Ornamenti alla Corte di Roma*, 2004, p. 84.

¹³⁶⁶ Recogido por Colle, E., 1996, p. 298.

¹³⁶⁷ Lodi, R. y Montinari, A., 2003, p. 168.

¹³⁶⁸ González Palacios, A., (dirigida por) *Antiquariato. Enciclopedia delle Arti Decorative*, vol. III, 1981, p. 912.

muebles, entre los que destacan los marcos de pinturas y espejos. En otras zonas de este país, como Piamonte, Toscana o Lombardía, también se recurrió a este sistema, como se puede apreciar en algunos marcos de la segunda mitad del siglo, cuyos revestimientos plateados se asientan sobre bol negro¹³⁶⁹. Sin embargo, en ocasiones, la plata aparece sobre bol amarillo, como se puede observar en algunos realizados en las Marcas¹³⁷⁰.

4. CONCLUSIONES

En el siglo XVII se observa un interés cada vez mayor por la técnica del dorado. Además se constata, en líneas generales, la aplicación en la práctica de lo recogido en las fuentes literarias con respecto a las técnicas a emplear en los revestimientos metálicos. Como ejemplo de ello se puede citar la importancia que se concede en el texto de Félibien a la preparación de la superficie, en especial al repasado del yeso, operación que caracteriza al dorado en Francia y que se traduce en la gran calidad del mismo en este país. En el caso de Inglaterra, la atención que se presta al dorado al aceite en el tratado de Stalker y Parker se refleja en la práctica en el empleo habitual de este sistema. Lo mismo puede decirse del plateado que se da con asiduidad en el mobiliario de la época. Por lo que atañe a España, la aplicación en la práctica de lo establecido en los textos se comprueba, fundamentalmente, en el campo de los retablos.

Así mismo, cabe señalar que no resulta posible establecer conclusiones sobre la práctica del dorado en los muebles con el mismo margen de seguridad en todos los países europeos, dado que la información de la que disponemos no es igual de abundante y pormenorizada en todos ellos. Este es el caso de España donde los datos sobre esta técnica en el mobiliario son muy escasos, aunque existen referencias a marcos de pinturas y otros objetos de madera. Por lo tanto, para poder apuntar algunas hipótesis al respecto, resulta imprescindible poseer una idea lo más aproximada posible de la *praxis* del dorado en otros campos, como el de la retablística y la escultura, al poderse haber hecho extensible a los muebles, dado que sus artífices con frecuencia eran los mismos.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que los resultados del estudio directo de los muebles, incluso mediando métodos de examen científico, deben tomarse con cautela, ya que una gran parte de los revestimientos metálicos que presentan en la actualidad pueden ser fruto de intervenciones posteriores, para cuya aplicación probablemente se eliminaron aquellos originales en lugar de conservarlos bajo los nuevos. También, con mucha frecuencia, las superficies originales aparecen ocultas por suciedad, acabados posteriores o falsas pátinas.

Pasaremos a enumerar a continuación una serie de aspectos que concurrían, en mayor o menor medida en los muebles dorados y plateados de la centuria. Así, con respecto a la técnica empleada para su ejecución, predomina el dorado al agua en la mayor parte de los países europeos, dado el favor del que gozaba el bruñido del oro, como figura en las fuentes, que además era fundamental para la aplicación de los estofados y de los cincelados. Con este sistema también se podían conseguir superficies mate, dejándolas sin bruñir y aplicando además sobre ellas determinados acabados. Para el bruñido de dichas superficies se hacía uso principalmente de piedras de distinto tipo¹³⁷¹, ya que así

¹³⁶⁹ Ejemplares de este tipo han sido publicados por Lodi, R. y Montinari, A., 2003, pp. 179, 188, 197.

¹³⁷⁰ Sabatelli, F., 1992, pp. 146, 147.

¹³⁷¹ Tal y como se realiza en la actualidad.

se señala en la mayor parte de las fuentes consultadas. En estas superficies se emplea como norma general, sobre el aparejo de yeso, bol rojo, que iba del anaranjado al marrón.

Por lo que respecta a los contrastes brillo-mate en la superficie dorada de los muebles, el estado de conservación de muchos de ellos nos impide observarlos. No obstante, debieron darse con asiduidad en Francia, Inglaterra e Italia. En este último país existen referencias documentales al respecto y algunos muebles que se conservan también lo testimonian. En cuanto a la ornamentación con cincelados se aprecia puntualmente en los muebles, si bien es en los marcos donde los encontramos con mayor frecuencia, disponiéndose por lo general en los campos lisos y en los fondos de la talla. Destaca la calidad de estas labores en Italia.

Uno de los aspectos más relevantes lo constituye la aplicación de barnices coloreados y veladuras de color para la obtención de contrastes cromáticos en la superficie dorada, con los que además se potenciaba el juego mate-brillo así como el volumen de la talla. Todos estos acabados son difíciles de identificar en la actualidad por encontrarse cubiertos de suciedad u otros acabados más modernos. Así mismo, su desconocimiento puede haber motivado la desaparición de muchos de ellos.

En cuanto al dorado con mordiente graso se empleó con menor frecuencia que el dorado al agua, aunque parece ser que su uso fue común en Inglaterra. En Italia este sistema pudo aplicarse en ocasiones para perfilar o resaltar con oro ciertas zonas de los muebles contruidos con maderas nobles o a imitación de estas. También se recurrió al mismo para realizar decoraciones en oro sobre superficies pintadas.

Es necesario destacar también aquí la aplicación del arenado, probablemente un nuevo recurso decorativo que se da fundamentalmente en los marcos, en Italia Francia e Inglaterra. Esta técnica, de la que no hemos encontrado referencias en los tratados de la centuria, se utilizó también en los retablos y en algunos marcos españoles. Sin embargo, ignoramos la extensión de esta práctica en otro tipo de muebles, ya que hasta el momento no hemos localizado ejemplares de este siglo así ornamentados.

Cabe mencionar igualmente el empleo en Italia e Inglaterra del polvo de oro para dibujar determinados motivos en los muebles pintados.

Por lo que respecta al plateado, su uso en Inglaterra fue relativamente frecuente en los muebles de la centuria, tal y como se extrae de la documentación de archivo y de las referencias bibliográficas. También en Francia se ha comprobado en los documentos su utilización en muebles realizados para la Corona. Podemos destacar también el caso de Italia, donde esta técnica se dio con bastante asiduidad, muchas veces combinada con el dorado. Por lo que atañe a España, la escasez documental al respecto y los pocos ejemplares que se conservan podrían indicar que no fue una ornamentación habitual, al igual que sucede con otras manifestaciones artísticas del momento, debido a la proscripción de la plata y cuya aplicación sólo se admitía en obras de carácter efímero. No obstante, quizá se produjeron más muebles de los que perviven en la actualidad debido a lo perecedero de la plata, que pudo motivar que en muchos de ellos se eliminara el plateado, que se redoraran o repintaran.

En lo que atañe a los procedimientos y materiales empleados para la ejecución de los revestimientos, plateados, la observación de los que se conservan permite establecer el uso mayoritario de bol rojo oscuro. En Italia se recurrió también bol amarillo y ocasionalmente negro. Por lo tanto, quizá la creencia generalizada del empleo sistemático de bol negro bajo la plata derive de confundirlo en muchos casos con el ennegrecimiento del metal. Además, debemos recordar, que únicamente en el tratado de Stalker y Parker se alude al uso de una arcilla coloreada con pigmento negro como ingrediente del mordiente de la plata.

III. SIGLO XVIII

1. FUENTES LITERARIAS-TRATADÍSTICA

En este siglo siguen apareciendo numerosos textos de técnica en los distintos países europeos que contienen fórmulas e instrucciones para dorar y platear las superficies de madera, entre las que ocasionalmente aparecen mencionados los muebles. En España se publican varios a lo largo de la centuria, el primero de ellos en el año 1715 con el título *El museo pictórico y escala óptica*, escrito por el pintor Antonio Palomino de Castro y Velasco. En esta obra se describe la forma de confeccionar un barniz con el que se confería un aspecto dorado a las superficies plateadas a base de sandáraca, colofonia y trementina disueltas en aceite de linaza. Además, para potenciar el tono dorado de esta mezcla se añadían acíbar y litargirio:

*Otro barniz se hace, que llaman de corladura, y sirve para hacer, que una pieza plateada, parezca totalmente dorada. Pónese en una olla vidriada nueva... una libra de aceite de linaza, con una cabeza de ajos mondados, y a fuego lento... se dejará cocer, hasta que los ajos estén quemados; y entonces se sacan, y se echa una libra de resina de pino, una onza de acíbar, una onza de litargirio, otra onza de grasilla, otra de pez griega... y de esta suerte se irá cociendo todo junto a fuego lento poco a poco...*¹³⁷².

Este barniz graso se aplicaba en caliente sobre la superficie plateada:

*...se pone a el sol la pieza plateada, que se ha de corlar, juntamente con dicho barniz; y en estando uno, y otro bien caliente, se le da a la pieza una mano bien tirada con una brocha... y dejándolo secar, queda corlado, de suerte, que los que no lo saben, no lo distinguirán del oro bruñido...*¹³⁷³.

Por otro lado, Palomino señala que dicho barniz podía servir también como aglutinante del polvo de oro utilizado en la ornamentación de objetos lacados: *...y si se hubieren de fingir algunas flores, figuras, o labores de oro molido, se han de gastar con el mismo barniz; pero mejor será con goma*¹³⁷⁴. *Y después pasarle la piedra de bruñir...*¹³⁷⁵. En este texto constatamos además que los motivos así dorados se bruñían.

Por lo que respecta al dorado con lámina metálica, el autor comienza refiriéndose al que se realiza con mordiente graso y que denomina “dorado de mate”. Describe el sistema más común que, en su opinión, podían acometer los no especialistas ya que el dorado al agua, dada su dificultad, debía llevarse a cabo por doradores:

*Ofrécese también en la obras dorar de mate alguna cosa ligera; y para no tener necesidad de llamar dorador, conviene saberlo hacer; que si hubiere de ser de bruñido, no se lo aconsejo, a el que no fuere dorador; porque es tan delicado en los aparejos, y otras circunstancias, que con gran facilidad se echa a perder una obra*¹³⁷⁶.

Dicho método se iniciaba impregnando la superficie con cola animal en caliente sobre la que se extendía una capa de color al aceite y después el mordiente, sin necesidad de aplicar aparejo de yeso:

¹³⁷² Palomino, A., 1988, vol. II, p. 510.

¹³⁷³ Palomino, A., 1988, vol. II, p. 511.

¹³⁷⁴ Probablemente el autor se refiera a la goma arábiga, material tradicionalmente empleado con tal fin.

¹³⁷⁵ Palomino, A., 1988, vol. II, p. 512.

¹³⁷⁶ Palomino, A., 1988, vol. II, p. 517.

El modo, pues, más común de dorar de mate, es dándole primero a la pieza que se ha de dorar una mano de cola de retazo¹³⁷⁷, no fuerte, y caliente... después otra de imprimación, bien molida, a el óleo; y en estando ésta seca, darle una mano de sisa, bien tiradita... la pieza ha de estar muy lisa, porque si no, será menester plastecerla primero, y aparejarla muy bien a el temple; y después de lijada con lija gastada, darle su mano de cola de retazo, y proceder en lo demás como se ha dicho¹³⁷⁸.

Vemos que, cuando la superficie no estaba perfectamente lisa, debía aparejarse y lijarse antes de aplicar la cola animal.

Palomino describe también el procedimiento para asentar el pan de oro en la superficie que podía variar en función de las dimensiones de la zona a dorar:

Dada, pues, la mano de sisa, se ha de aguardar a que esté mordiente; y estándolo, irle sentando el oro; y si el espacio es grande, que quepan panes enteros, o medios, poniéndolos en carteles, o bien de naipes de Francia, o hechas de papel imperial, poco menos, que una carta, o como vez y media el pan; de suerte, que quede fuera de la cartela un ribete del pan de oro... a fin de que tocando levemente con la orilla de la cartela en la sisa, prenda en ella la orilla del pan, y retirando la cartela, quede bien tendido, y después se vaya sentando con el algodón, y estregándolo con él suavemente; y lo mismo se hará con los medios panes; pero los cuarterones, u otros pedazos menores se han de sentar con un velloncito de algodón en pelo, humedeciéndolo algún tanto con la boca, para que pueda prender, y sentar el oro; y teniendo buen lustre la sisa, queda el oro refulgente, como si fuera bruñido¹³⁷⁹.

Constatamos aquí que, cuando la zona a dorar era grande, el pan de oro se colocaba en cartones desde donde se deslizaban a la superficie y se fijaban allí presionando con un trozo de algodón. Sin embargo, cuando la zona era menor se cogía el oro con el algodón que se había humedecido antes con el aliento.

El autor cita otro método para “dorar de mate” cuando la superficie de madera estaba bien igualada, que consistía en extender únicamente una capa de cola fuerte, sobre la que después se daba el mordiente. Pero también, en caso de no disponer de tiempo para dorar, se podía emplear como mordiente barniz de aguarrás:

...si el dorado es sobre madera, que esté bien labrada y lisa, bastará darle una mano de cola fuerte de tajadas... y se le puede luego sisar encima, y proceder en lo demás como se ha dicho; y aún si es cosa de prisa, se le puede dar una mano de barniz de aguarrás bien tirada; y luego que esté mordiente (que será en breve) irle sentando el oro... sin más aparejo, que darle el barniz, y dorar sobre él; y lo mismo que se dice del oro, se entiende de la plata¹³⁸⁰.

Estos sistemas se empleaban tanto para dorar como para platear.

Por otro lado se hace referencia a la forma de realizar inscripciones doradas sobre superficies pintadas:

...si se ofrece escribir algunas letras sobre cosa pintada a el temple, o a el fresco, en habiéndolas dibujado, se han de pasar de cola de retazo caliente, y no floja, y sobre ella dar el barniz, y se pueden luego dorar... también se puede hacer con la sisa común, pero es más tardo,

¹³⁷⁷ Cola de retazo de guantes que se ponía a engordar el día antes de usarla y después de cocerla cubierta con agua se colaba para su uso. Palomino, A., 1988, vol. II., p.129.

¹³⁷⁸ Palomino, A., 1988, vol. II, p. 517.

¹³⁷⁹ Palomino, A., 1988, vol. II, pp. 517, 518.

¹³⁸⁰ Palomino, A., 1988, vol. II, p. 518.

*y el barniz de aguarrás es más pronto; pues en menos de medio cuarto de hora está ya hábil para dorar; y la sisa ha menester por lo menos un día en invierno, y medio en verano...*¹³⁸¹.

Este sistema consistía en aplicar cola de retazos en caliente sobre las letras que se habían trazado en la capa pictórica. Después se extendía encima el mordiente o barniz de aguarrás, sustancias a las que se fijaba el oro, probablemente en lámina.

En cuanto a los mordientes grasos a emplear en este tipo de dorado, el autor proporciona dos fórmulas para su confección. La primera de ellas a base de restos de colores cocidos en aceite y después colados por cedazo o un trozo de tela:

*...el primero y más común modo de hacerla, es de colores viejas (que son los desechos de los colores, cuando se limpia la paleta, y mientras más rancias mejor) las cuales se han de poner a recocer a la lumbre en una escudilla, o cazuela vidriada, echándoles un poco de secante... y después de bien recocidas, meneadas, y estrujadas con alguna cuchara en la lumbre, apartarlas... colarlas sobre la losa por tela de cedazo de seda... o un pañito delgado y exprimirle bien con el cuchillo; y después, si pareciere remolerlas, y está concluida la sisa...*¹³⁸².

En la segunda fórmula el mordiente se elaboraba con pigmentos molidos y cocidos en aceite de linaza y un agente secativo:

*En caso de no haber colores viejas, se puede hacer de sombra de Italia, albayalde, y ocre claro, con un poco de azarcón, muy bien remolido todo con aceite de linaza; y después todo junto hacerlo una tinta, y ponerlo a cocer, echándole un poco de secante...*¹³⁸³.

Como podemos comprobar, este mordiente es muy semejante al que recoge Pacheco¹³⁸⁴ para dorar las superficies de madera.

Además, Palomino cita una receta para la preparación del aceite secativo empleado para dorar, a base de aceite de linaza cocido con minio o litargirio:

*Síguese ahora el tratar de los secantes, que se pueden usar a el óleo; de éstos, el más común es el de aceite de linaza, cocido con azarcón, o litarge, que por otro nombre llaman almárta de dorar...*¹³⁸⁵.

Por último, el autor en su *Índice de Términos* define el “oro bruñido”: *El que se hace mediante los aparejos de cola, yeso y bol, sobre piezas de madera, tallada, o lisa, y el oro mate: El que se asienta sobre diferentes materias, mediante la sisa y aparejos del óleo.* En cuanto al oro molido: *El que se muele en panes, con miel; y luego se aclara con agua, para realzar, o tocar de oro las iluminaciones o miniaturas*¹³⁸⁶. Así mismo se refiere al bol señalando que se trata de: *Una tierra cretosa o gredosa colorada que sirve para los últimos aparejos del dorado bruñido y se halla muy bueno en España; aunque también se suele traer de Armenia*¹³⁸⁷.

¹³⁸¹ Ibídem nota anterior.

¹³⁸² Palomino, A., 1988, vol. II, p. 519.

¹³⁸³ Ibídem nota anterior.

¹³⁸⁴ Pacheco, F., 1990, L. III, cap.VII, p. 509.

¹³⁸⁵ Palomino, A., 1988, vol. II, p. 140.

¹³⁸⁶ Palomino, A., 1988, vol. II, p. 575.

¹³⁸⁷ Palomino, A., 1988, vol. II, p. 558.

En el año 1720 se publica en Roma el texto que escribe Filippo Bonnani con el título *Trattato sopra la Vernice detta comunemente cinese*¹³⁸⁸. En esta obra se contienen varias fórmulas para la confección de barnices de corladura, denominados “de color de oro”, aplicables a las superficies plateadas. En la primera de ellas el barniz se elabora con almáciga, sandárica y benjuí cocidos en aguardiente al fuego a lo que se añadía, cuando las resinas se disolvían, trementina y aloe:

*...un quart de partie de benjoin, une partie de mastic & une demie de sandaracque reduit en poudre; on met d'abord le mastic dissoudre sur le feu dans l'eau de vie, apres quoi on met la sandaracque, & puis le benjoin: lors que les matieres sont réduites en liqueurs, on y ajoute un huitième de terebentine fine, & de l'aloës succotin... lors qu'on verra que cette composition aura pris une belle couleur, on l'ôtera du feu... d'autres se servent de benjoin, d'aloës en poudre, & d'un peu de saffran, le tout dissout dans l'eau de vie, & de ce vernis ils donnent aux ouvrages argentez plusieurs couches, laissant bien secher la premiere avant que de donner la seconde*¹³⁸⁹.

Una variante de este barniz consistía en utilizar sólo benjuí, aloe y una pequeña cantidad de azafrán, también disueltos en aguardiente. De este último se daban varias manos, dejando secar bien la primera antes de extender la siguiente.

En otra receta¹³⁹⁰ el barniz dorado se confeccionaba a base de ámbar amarillo disuelto en esencia de trementina. Este barniz era de rápido secado:

*...On prend de l'ambre jaune, on en fait fondre deux onces sur une platine de cuivre; & lors qu'il est fondu, on le met dans l'esprit de terebentine deux ou trois jours au bain de fable... on aura l'esprit teint d'une belle couleur d'or, qui étant mise sur le corps argenté, seche en très peu de temps...*¹³⁹¹.

Otro barniz de este tipo se realizaba con goma laca, áloe y azúcar fino en polvo diluidos en trementina: *...gomme lacque une once, aloës succotin en poudre deux dragmes, terebentine huit onces, sucre fin en poudre une livre on incorpore le tout ensemble; & l'ayant filtré par le linge, on le garde pour l'usage*¹³⁹². A continuación menciona uno, que prefiere a todos los anteriores al haberlo experimentado con más éxito, del que no aporta proporciones de sus ingredientes por confeccionarlo a ojo:

*...Ayant donc fait dissoudre le gomme lacque dans l'esprit de vin, & ayant mis dans la même vase de la curcume reduite en poudre... & ayant ajouté un peu de saffran sec & pulverisé, & du sang de dragon en poudre... Cette composition étant donc bien dissoute & incorporée a une chaleur douce, on la laisse reposer quelque temps*¹³⁹³.

Este barniz, del que se aplicaban varias manos, se realizaba disolviendo goma laca en alcohol con el añadido de cúrcuma, azafrán y sangre de drago.

Por último, recoge un barniz que se empleaba en Inglaterra y en Francia, entre otros lugares, en las cajas de los relojes para que la plata y el latón semejaran de oro. Este se obtenía disolviendo en alcohol goma laca, ámbar amarillo, goma guta, sangre de drago y azafrán pulverizados:

¹³⁸⁸ Este tratado se traduce al francés con el título *Traité des Vernis* y se publica en París en el año 1723, edición consultada por nosotros.

¹³⁸⁹ Bonnani, F., 1723, cap. V, p. 42.

¹³⁹⁰ Esta receta se la proporciona a Bonnani un químico alemán amigo suyo.

¹³⁹¹ Bonnani, F., 1723, cap. V, p. 44.

¹³⁹² Ibídem nota anterior

¹³⁹³ Bonnani, F., 1723, cap. V, pp. 45, 46.

*...En Angleterre, en France & en d'autres endroits, on employe pour les boëtes de montre un vernis, qui étant mis sur l'argent, le fait paroître d'or... prenez gomme-lacque deux onces, carabe jaune deux onces, gomme gutte deux onces, sang de dragon en larmes quarante grains, saffran demi dragme, esprit de vin quarante onces: les gommés réduites en poudre se mettent en infusion avec l'esprit de vin... quand on veut s'en servir, on doit chauffer la piece d'argent ou de laiton, elle prendra avec ce vernis la couleur d'or...*¹³⁹⁴.

Bonnani señala que todos estos barnices los utilizaban no solo artesanos, como los pintores, sino también las damas y caballeros como diversión: *...tous ces vernis exposez ci-dessus, sont employez par plusieurs artisans, Peintres, Dames & Cavaliers pour leur divertissement...*¹³⁹⁵.

Por otra parte, el autor describe el sistema para la ejecución de motivos vegetales dorados en bajo relieve, a imitación de los que presentaban habitualmente los objetos chinos lacados. El proceso consistía en cubrir en primer lugar la madera con barniz y después hacer los relieves con yeso fino, bol o albayalde y minio mezclados con cola, sobre los que asimismo se aplicaba barniz. Encima se extendía el mordiente y se doraba con pan de oro, con oro falso que se fabricaba en Alemania, o también con polvo de oro fino:

*Maniere d'orner d'arabesques & de feuillages d'or, le vernis precedent... avant de couvrir le bois de vernis faire les bas reliefs avec du plâtre fin du bol d'armenie ou de la ceruse & du minium, bien incorporez avec de la colle, & cela étant en suite enduit de vernis, se recouvre avec le mordant & se dore avec l'or en feuille fin, ou avec le faux qu'on fait en Allemagne, ou même avec l'or en poudre...*¹³⁹⁶.

Sin embargo, el autor indica que era más adecuado ejecutar los relieves con una pasta a base del mismo barniz o de cualquier otro mordiente, con el añadido de albayalde y minio. Cuando los relieves secaban se cubrían con una capa de barniz de goma laca disuelta en alcohol o con uno graso de tono claro, que además de conferirles brillo, les protegía de la humedad y del polvo. Este barniz también evitaba que ennegreciera el oro falso, el más empleado en dichas obras:

*...il sera pourtant encore meilleur de former ces bas reliefs, après que le vernis sera sec & uni comme on l'a dit, faisant une pâte du même vernis ou de quelqu'autre mordant avec la ceruse & le minium; & lorsque cette pâte étant mise sur le vernis, est prête à se secher: on la couvrira d'or qu'on peut encore recouvrir d'une couche déliée de vernis, fait avec la gomme lacque dissoute dans l'esprit de vin; ou avec le vernis huileux clair, lequel outre le brillant qu'il lui donne, le défend de l'humidité & de la poudre; & quoi qu'on se serve d'or faux qui est celui qu'on employe ordinairement dans ces ouvrages, il ne noircira point; cette or nous vient d'Allemagne, & est de peu de valeur*¹³⁹⁷.

Bonnani recomienda distintos tipos de mordientes para dorar con polvo de oro dicha ornamentación en relieve. El primero de ellos se confeccionaba a base de bol aglutinado con aceite de nueces: *...le bol d'armenie incorporé avec l'huile de noix, & quand cela est prêt a se secher y mettre l'or*¹³⁹⁸. También se podía utilizar al efecto albayalde, verdigris y bol mezclados con barniz: *...On fait un mordant pour les reliefs avec ceruse, verdet gris & bol, incorporez avec le vernis commun dans un petit pot sur les cendres*

¹³⁹⁴ Bonnani, F., 1723, cap. V, pp. 47, 48.

¹³⁹⁵ Bonnani, F., 1723, cap. V, p. 48.

¹³⁹⁶ Bonnani, F., 1723, cap. XVI, p. 159.

¹³⁹⁷ Bonnani, F., 1723, cap. XVI, pp. 159, 160.

¹³⁹⁸ Bonnani, F., 1723, cap. XVI, p. 160.

*chaudes...*¹³⁹⁹. Otro se elaboraba con barniz líquido, trementina y aceite de linaza: ...*On en fait un autre avec une livre de vernis liquide, terebentine & huile de line une once on incorpore le tout ensemble*¹⁴⁰⁰.

Además el autor indica que en Augsburgo se vendía un barniz, a base de sandáracas disueltas en aceite de espliego, conocido como «aceite de Ausburgo», que se extendía bien con el pincel y secaba rápidamente:

*On fait á Ausbourg un venis fort clair qui se vend quatre Jules l'once, qu'on appelle comunement l'huile d'Ausbourg; il obéit au pinceau, s'étend come l'on veut & seche fort facilement... il paroît être composé de sandaraque dissoute dans l'huile d'aspic*¹⁴⁰¹.

Asimismo Bonnani especifica que mezclando albayalde, minio y aceite cocido se obtenía un buen mordiente: *La ceruse & le minium incorporez avec l'huile cuite, font un excellent mordant*¹⁴⁰². Otro, que el autor considera excelente, se preparaba con elemi y asfalto cocidos en aceite. A esta mezcla, después de colarla por una tela, se añadía minio y tierra de sombra y todo ello se diluía después en aceite de espliego:

*Prenez gomme élemi une once, asphalte une once, huile cuite six onces, incorporez le tout á feu lent & filtrez par le linge; ajoutez-y du minium & de la terre d'ombre, mêlez-les bien exactement, & employez ce mélange avec l'huile d'aspic*¹⁴⁰³.

Por último señala que existía otra mezcla, también muy buena, que se elaboraba con barniz y una pequeña cantidad de cinabrio en polvo, cuyo cometido era facilitar que destacaran, sobre el fondo negro, las zonas a dorar: ... *avec le vernis dont nous venons de parler, y ajoutant un peu de cinabre en poudre, afin qu'on puisse reconnoître sur le fond noir les endroits où il faut mettre de l'or...*¹⁴⁰⁴.

Bonnani se refiere también a los metales que se podían emplear para la ejecución de las decoraciones doradas, especificando que normalmente no se hacía uso de oro fino y menos todavía de polvo de oro, porque era demasiado gravoso. Se empleaba en su lugar oro falso, siendo el más bello el que se fabricaba en Alemania y en especial en Augsburgo. Éste era muy brillante en especial cuando se cubría con barniz de goma laca. Además podía utilizarse polvo de oro falso, del que existían diferentes tonalidades:

*...lorsqu'on veut faire des ornemens d'or, on les peut faire de diverses manieres & de differentes couleurs, on n'employe point ordinairement l'or fin battu en feuilles, & encore moins broyé en poudre, parce que la dépense seroit excessive; mais on se sert d'or faux, dont le plus beau se fait en Allemagne, & sur tout á Ausbourg: il est très brillant, principalement quand il est ranimé par le venis de gomme lacque, avec lequel on le peut couvrir; on employe de la même maniere l'or faux en poudre, & on en trouve de ce dernier de plusieurs couleurs... On employe aussi la purpurine qui est une composition d'alchimie, tirant sur la couleur de bronze*¹⁴⁰⁵.

Vemos que también se recurría a la purpurina, de la que se señala que era una sustancia química de color semejante al bronce.

¹³⁹⁹ Ibídem nota anterior.

¹⁴⁰⁰ Bonnani, F., 1723, cap. XVI, p. 162.

¹⁴⁰¹ Ibídem nota anterior.

¹⁴⁰² Ibídem nota anterior.

¹⁴⁰³ Bonnani, F., 1723, cap. XVI, pp. 162, 163.

¹⁴⁰⁴ Bonnani, F., 1723, cap. XVI, p. 163.

¹⁴⁰⁵ Bonnani, F., 1723, cap. XX, pp. 188, 189.

A continuación recoge la descripción de Piamontese del método a emplear para que la purpurina resultara más bella:

*Prenez, dit-il, de la purpurine & la remuez avec le doigt dans une petite écuelle avec de l'urine que vous verserez peu à peu, l'ayant bien mêlée, emplissez d'urine claire l'écuelle, & laissez précipiter au fond la purpurine; versez ensuite l'urine par inclination, & refaite ensuite la même operation jusques à ce que l'urine demeure claire, puis filtrez-la par un linge, & mêlez-y un peu de saffran, vous l'employerez avec l'eau gommée; à la place d'urine on peut substituer de la lessive...*¹⁴⁰⁶.

Como podemos comprobar dicho sistema consistía en lavarla con orina, aunque también se podía emplear lejía, mezclándola después, una vez filtrada, con azafrán. Para su uso se aglutinaba con agua gomosa.

Bonnani señala también que en Alemania se fabricaba un polvo que se parecía al cobre pulverizado. Además existía otro de color dorado que, al cubrirlo con barniz de betún de Judea, adquiriría un tono parecido al del cobre, al igual que sucedía con otro que imitaba la plata y que al extender encima un barniz dorado semejaba el oro:

*On travaille encore en Allemagne, une sorte de poudre qui ressemble à du cuivre pulvérisé... Outre ces poudres, il y a celle de couleur d'or, qui étant couverte d'une couche de vernis de bitume de Judée, acquiert une couleur semblable au cuivre; de même que celle qui imite l'argent, qui étant couverte d'un vernis couleur d'or devient semblable à l'or: avec ces poudres on peut imiter l'aventurine, les jettant sur le vernis, puis les recouvrant d'une couche du même vernis*¹⁴⁰⁷.

Con todos estos materiales, al espolvorearlos sobre el barniz, se podía imitar la aventurina, una piedra dura verde o marrón-rojiza con reflejos dorados.

Por otra parte, en este texto se describen dos sistemas para confeccionar un líquido de color de oro aplicable a las superficies de madera, entre otras. El primero consistía en practicar un orificio en un huevo para que saliera por el mismo toda la clara. Después se introducía por dicho orificio una mezcla de mercurio y sal amónica que se incorporaban a la yema removiendo con un palito. A continuación se cerraba el orificio con cáscara de huevo y cera, lo que se cubría a su vez con una cáscara de huevo a modo de casquete:

*Prenez un oeuf frais du tour, & par un petit trot, faites en surtir le blanc, remplissez-le par le même trot, d'une partie de sel ammoniac & de deux d'argent vif, mêlez ensemble, & avec un petit bâton faites-les bien incorporer avec le jaune de l'oeuf, fermez ensuite le trot avec de la coquille d'oeuf & de la cire, & mettez par dessus une autre coquille, comme une espece de calotte, mettez le tout au fumier de cheval... laissez-le ainsi digerer pendant vingt jours ou plus, puis retirez-le, & vous aurez une liqueur comme l'or, que vous pourrez délayer avec l'eau gommée*¹⁴⁰⁸.

Como vemos, el huevo se colocaba sobre estiércol de caballo caliente durante un mínimo de veinte días, pasados los cuales se obtenía un líquido de color dorado que para su empleo se diluía con agua de goma.

En el segundo método se empleaba corteza de limón mezclada y molida con azufre amarillo. Esta composición se introducía en una botella de vidrio que se guardaba en un

¹⁴⁰⁶ Bonnani, F., 1723, cap. XX, pp. 189, 190.

¹⁴⁰⁷ Bonnani, F., 1723, cap. XX, pp. 190, 191.

¹⁴⁰⁸ Bonnani, F., 1723, cap. XXII, pp. 202, 203.

lugar húmedo durante ocho o diez días. Para su uso, el líquido dorado resultante debía calentarse previamente:

*... prendre l'écorce jaune de citron... & le mêler avec du soufre jaune & transparent bien broyé, mettez le tout dans une bouteille de verre bien bouchée, & laissez-la dans un lieu humide comme une cave pendant huit ou dix jours, vous aurez une très-belle couleur d'or, qu'il faut chauffer avant de s'en servir...*¹⁴⁰⁹.

En el año 1734 se publica en Madrid la obra *Secretos de Artes Liberales y Mecánicas* que escribe Bernardo Montón¹⁴¹⁰. Se trata de una recopilación de fórmulas e instrucciones que se recogen y traducen de diferentes autores sobre diferentes materias que tratan, en palabras del autor, de *phisica, pintura, arquitectura, óptica, chimica, doradura, charoles, y otras varias curiosidades ingeniosas*. Entre dichas recetas e indicaciones existen algunas para dorar al agua y al aceite así como para confeccionar la purpurina, el polvo de oro, el de plata y su aplicación, tomadas en su mayor parte de distintos autores como Palomino o Bonnani. Otras, sin embargo, no aparecen en dichos autores como la titulada *Modo de dorar al temple en donde lo permite*. En esta fórmula el mordiente se confecciona con barniz, trementina, cera amarilla y colofonia. En defecto del barniz podía emplearse aceite de linaza:

Toma una onza de barniz grueso (llamado barniz de los Guadamecileros¹⁴¹¹) otra de trementina, otra de cera amarilla, dos de pez Griega: à falta de el barniz grueso, puedes usar secante comun de aceyte de Linaza¹⁴¹²; lo pondrás todo junto en cazuela vidriada, y derretirlo à fuego lento hasta que se incorpore, y dejarlo helar... Esta sisa puede esperar tres, ò quatro dias, y estando helada, le sentarás el oro¹⁴¹³.

Además el autor proporciona una fórmula para elaborar un mordiente al barniz, que se podía emplear para *pegar oro ordinario ò fino*, a base de ámbar y goma laca cocidos en aguarrás:

Toma quatro onzas de agua ràs, media onza de ambar, una quarta de goma laca en tabla: la goma, y ambar los pondras en una cazuela de barro vidriado, untada con pez, y ponerlo todo al fuego hasta que se derrita, y derretido lo incorporaras echando el agua ràs: despues lo colaras, y quedara hecho¹⁴¹⁴.

También figura un método para dorar con oro fino de forma económica y que consistía en impregnar la superficie con una solución de azafrán y agua de goma (de la que no se proporcionan datos sobre su naturaleza), extendiendo después sobre ella polvo de oro fino:

*Bruñida bien la pieza le darás dos, ó tres manos de agua de Goma, y azafran... estando enjuta con una brocha puesta en un papel, ó caja que tenga oro fino en polvo finisimo, estrega bien la pieza; y si le hallares con algun oro descolorido podrás subirle el color con un poco de azafran...*¹⁴¹⁵.

¹⁴⁰⁹ Bonnani, F., 1723, cap. XXII, pp. 203, 204.

¹⁴¹⁰ Ed. cons. 1757.

¹⁴¹¹ Según Pacheco dicho barniz se confeccionaba con sandáracas disueltas en aceite de linaza, previamente cocido con ajos. Pacheco, F., 1990, L. III, cap. VI, p. 502.

¹⁴¹² Como vimos en su lugar correspondiente, Palomino indica que el secante más común se elaboraba con aceite de linaza cocido con azarcón o litargirio. Palomino, A., 1988, vol. II, p. 140.

¹⁴¹³ Montón, B., 1757, p. 32.

¹⁴¹⁴ Montón, B., 1757, p. 202.

¹⁴¹⁵ Montón, B., 1757, p. 174.

Montón describe igualmente un procedimiento para decorar con polvo de oro o de plata las superficies de madera negra o teñida en este color. El proceso consistía en aglutinar el polvo metálico con agua de goma y extenderlo después sobre las zonas claras. En las oscuras se aplicaba tinte añil, aglutinado también con agua de goma, y sobre ello se extendía una mano de barniz de sandáraca y aceite de espleigo:

...La madera negra, ò dado de negro, es mas à proposito para esto, asi desleiràs una poco de goma en agua; despues pondrás de esta agua en el oro, ò plata de concha; daràs una mano de esta agua con una brocha à las partes claras de tu obra... y para las sombras toma añil, mezclado con agua de goma muy limpia, y clara; y despues de averle dado una mano, y que esté enjuto, le daràs otra con secante, hecho de aceyte de espleigo, y grasilla; si està demasiado espeso, le añadiràs un poco de aceyte de linaza...¹⁴¹⁶.

Esta receta es bastante confusa ya que resulta difícil determinar cuales podrían ser las zonas claras de una superficie negra. Quizá se trate de una traducción de un texto en otro idioma o de una transcripción incorrecta de la receta.

Asimismo el autor recoge una escueta fórmula para confeccionar pintura de oro denominada “oro de concha”, moliendo panes de oro en goma arábica y una pequeña cantidad de sal: *Toma oro en panes, goma Arabiga y un poco de salitre, labalo en agua comun, el oro se irá al fondo, y despues lo pondrás dentro de la concha*¹⁴¹⁷.

En cuanto al método para elaborar “plata de concha”, únicamente se hace alusión a la forma de preparar una solución de cola a base de retazos de guantes y vinagre cocidos, con el añadido de aguardiente y un poco de cola fuerte:

*...Toma medio cubo de agua, en el qual pondrás media libra de cortaduras de guantes blancas, dejalas en el agua hasta que estén hinchadas, luego añadele un vaso de vinagre fuerte, y ponla á la lumbre, y quando conozcas está la mitad cocida, le pondrás otra tanta aguardiente, y antes de quitarla del fuego, echale el grueso de una nuez de cola fuerte, y estando descolorida, ó helada, estará hecho*¹⁴¹⁸.

En este texto se incluye también una fórmula para confeccionar “oro de Pragmática”, es decir polvo metálico de color dorado. Para ello se molía la misma cantidad de panes de oro falso y de plata y el polvo resultante se aglutinaba con agua de cola, en la que se había diluido previamente azafrán. A dicha mezcla se podía incorporar también una pequeña cantidad de oro:

Toma oro de Alemania en panes, plata en panes, partes iguales: estos los moleràs separadamente sobre la losa, hasta que esté muy fino; luego toma agua, y le pondrás dentro un poco de goma, y un poco de azafran tostado, dejandolo asi en infusión por espacio de un dia; despues toma los polvos de oro, y plata, y destemplalos con esta agua, y tendràs un lindo color de oro fino, que nadie lo juzgará por falso; lo daras con el pincel, ó brocha sobre lo que gustares... si lo quieres de mejor color, le añadiràs un poco de oro fino...¹⁴¹⁹.

Asimismo, el autor proporciona un método para conseguir que la purpurina semejara oro molido: *Toma la purpurina, ponla en un plato, la qual desleiràs con orines dos o*

¹⁴¹⁶ Montón, B., 1757, p. 142, 143.

¹⁴¹⁷ Montón, B., 1757, p. 144.

¹⁴¹⁸ Ibídem nota anterior.

¹⁴¹⁹ Montón, B., 1757, p. 174.

*tres veces; y cuando estará bien desleída, lavalala en agua comun hasta que el agua salga limpia, enjugala: añadele después un poco de azafrán y parecerá oro molido*¹⁴²⁰.

Montón describe, además, al proceso a seguir para la obtención de superficies bronceadas en cualquier tipo de objeto. Éste consistía en aplicar una mano de pigmento de color carmesí oscuro aglutinado con aceite de nueces sobre la que, una vez seca, se extendían polvos de oro falso:

*Toma albin bien molido, con aceyte de nueces darás con esto una mano à la pieza que quieras dar color, y dejala enjugar; luego pondrás barniz dentro de una concha: mojarás la punta del pincel en el barniz, despues tocale en el oro de Alemania molido, y de esto irás pasando sobre la obra, lo mas igual que puedas, y asi prosigue hasta que toda quede de este color*¹⁴²¹.

Igualmente se incluyen en esta obra algunas fórmulas para realizar barnices de tono dorado, entre ellas el denominado “barniz de corladura” que toma de Palomino. Además menciona uno “para imitar a dorado” que se preparaba con sandárac y sangre de drago, pulverizadas y disueltas al fuego en alcohol:

*Toma medio cuartillo de espiritu, una onza de sangre de drago, y media onza de grasilla; la sangre de drago, y grasilla la machacaras, y despues las echara en un frasco de barro vidriado, lo pondrás à la lumbre...el qual debe cocer dos horas, ò dos y media, hasta que estè en su punto. Pondras à calentar la pieza de metal, ò otra cosa, luego darle el barniz, y vuélvela à calentar*¹⁴²².

Otro barniz con el que se simulaba la apariencia del oro se confeccionaba con “barniz fino”, al que se añadía gomaguta y sangre de drago: *Primero tendrás la pieza bien bruñida, despues toma barniz fino y dentro le pondrás gutigambar, y sangre de drago à tu discrecion, hasta que conozcas que se parece al color del oro, y se usa*¹⁴²³.

Ignoramos la composición del barniz fino al no especificarla el autor, ni haber encontrado datos al respecto en las fuentes de época consultadas.

Por otro lado, Montón recoge un método para confeccionar relieves de pasta que podían dorarse, platearse o pintarse:

*Toma una libra de aceyte de linaza, grasilla, almaciga, pez de Borgoña, asafetida, cera nueva, y trementina, de cada cosa quatro onzas, molerás el todo, y lo pondrás en una olla vidriada a la lumbre, para que hierva mas de dos horas a fuego lento, quitarás después la holla de la lumbre, y quardalo para que se haga como masa, lo que lograrás añadiendole albayalde, y sombra, muy sutilmente molida, y pasada por un cedazo, usarás de esta massa mientras está caliente, porque si la dejas enfriar se hace dura como el mármol*¹⁴²⁴.

Vemos que esta pasta se elaboraba a base de distintas resinas, gomo-resinas y cera cocidas en aceite de linaza, a lo que se añadía después blanco de plomo y pigmento de sombra, para dar consistencia a la mezcla, que se empleaba en caliente para formar relieves sobre superficies de madera, entre otras:

¹⁴²⁰ Montón, B., 1757, p 205.

¹⁴²¹ Montón, B., 1757, p. 155.

¹⁴²² Montón, B., 1757, p. 201.

¹⁴²³ Montón, B., 1757, pp. 203, 204.

¹⁴²⁴ Montón, B., 1757, p. 140.

*... la puedes poner sobre metal, lienzo, paño, seda, madera, alabastro, piedras, ó otras cosas que gustares... con esta mezcla irás llenando de relieve lo que quisieres mientras está tierna; y así como empieza a enjugarse, la dorarás, platearás o pintarás...*¹⁴²⁵.

En este texto se describe además un sistema para limpiar marcos dorados:

*Toma una libra de jabon blando y dos adarmes de azafran, incorpora todo esto junto, y con una barochita mojada en este baño, le irás pasando sobre tus cornisas, ò marcos, luego tendras pronta un poco de legia dulce, en la qual con otra brocha irás retocando dichos marcos, despues toma una esponja, mojala en agua comun y lavalos con destreza, que parecerán nuevos*¹⁴²⁶.

Con este procedimiento se dañaría en gran medida la superficie dorada al agua, pudiéndose llegar a eliminar el oro, debido fundamentalmente al empleo de agua, que también afecta a la preparación de yeso, al bol y a cualquier recubrimiento a base de adhesivo animal por ir diluido en dicho elemento. El dorado al aceite también se vería perjudicado al aplicarse agua de forma enérgica, en especial si mediaba aparejo de yeso o algún recubrimiento confeccionado con cola animal.

Además se menciona un método para limpiar sin necesidad de utilizar disolventes

*...cualquiera obra dorada vieja en madera: Toma migas de pan caliente luego sale del horno, con la qual iras fregando el oro, que aunque esté lleno de suciedades de moscas, se limpian; pero advierte, que debes fregar con destreza, para no quitar el oro, porque la humedad del pan lo quitaría: si lo sabes hacer, lo pulirás despues maravillosamente, y no necesitas de ir à Indias*¹⁴²⁷.

Como vemos se indica aquí que la humedad del pan podía dañar al oro, lo que constituye una contradicción con el método que se describe en la receta anterior. De ello deducimos que el autor se limita a recoger fórmulas sin detenerse a analizar su contenido.

En el año 1735 se publica en Valencia el *Tratado de Barnizes y Charoles* de Genaro Cantelli. Se trata de una traducción no totalmente fiel de la obra de Bonanni, pues no recoge toda la información que proporciona ese autor. Así, Cantelli interpreta a su manera el texto que traduce, cambiando y suprimiendo datos y fragmentos del mismo. De esta forma compone un recetario que divide en tres tratados, donde se añaden ciertas formulas reativas a otras técnicas artísticas, bajo el título de “Secretos”. Entre ellas se encuentra la mayor parte de las fórmulas e instrucciones para dorar y pintar diferentes superficies que figuran en la obra de Bernardo Montón. Por lo tanto, al haberlas analizado previamente no procederemos a citarlas aquí.

En el año 1755 se edita también en Valencia el *Tratado de Barnices* de Francisco Vicente Orellana. En este tratado se recoge literalmente toda la obra de Cantelli aunque se amplía con nuevos contenidos sobre barnices, dorados y un tratado de miniatura, que traduce de textos franceses, tal y como se señala en el título de dicho tratado. Entre las nuevas recetas relativas al dorado podemos citar varias para la realización de mordientes. En primer lugar figura una para confeccionar lo que se denomina “sisa blanca”:

¹⁴²⁵ Montón, B., 1757, pp. 140, 141.

¹⁴²⁶ Montón, B., 1757, p. 189.

¹⁴²⁷ Montón, B., 1757, p. 192.

*...una onza de goma Amonica, tres onzas de goma Arabiga, se machacan y se ponen en vinagre fuerte por espacio de dos días, y después se ponen en un pucherito, y se le añade un quarto de Acibar epatico hecho polvos, una onza de Miel blanca, y polvos de clara de huevo; se hierve todo junto, haciendo una prueba hasta que tenga bastante consistencia...*¹⁴²⁸.

También se incluye una fórmula para la elaboración de un mordiente llamado “sisa negra”:

*...una onza de pez Griega, una onza de pez negra, se machaca, y se pone en un pucherito al fuego, después se le añade media onza de polvos de Carne Momia*¹⁴²⁹; *así que está todo deshecho, se le pone un poco de secante de Linaza, y se dexa deshacer hasta que parezca que se quema, y se le añade una onza y media de Aguaras, se dexa hervir un poco todo junto, se saca, y se deshace en Agua-ras*¹⁴³⁰.

Además se cita un mordiente para la plata:

*Aceyte de Linaza doce onzas, Litargirio media onza y cinco adarmes, junto pongase a hervir hasta que ni quede espeso, ni claro; después una onza y diez adarmes de Espalto en polvo fino, puesto en dicho aceyte hervirá hasta que se deshaga; después añadesele media onza, y cinco adarmes de Litargirio, y de Minio, y Ambar quemado, una onza, y diez adarmes de goma Copal... quando todo esta deshecho se aparta, y se guarda*¹⁴³¹.

Este mordiente tendría un color marrón oscuro por la presencia del asfalto.

Por último, se recoge un mordiente a emplear en el dorado de superficies de mármol o de madera: *...tomar Bolarmenico, y Aceyte de nueces, y moledlo junto; y quando quereis poner el Oro sobre la dicha Sisa, haced que no esté muy humeda, ni muy enjuta*¹⁴³².

Por otro lado, Orellana incluye una receta para aplicar oro sin necesidad de mordiente: *...yeso fino, de Acibar epatico, de Bolarmenico, de cada cosa igual cantidad: moledlo bien con clara de huevo fresco, y coladlo con un paño de lino, y si estuviere muy fuerte, templadlo con agua fresca*¹⁴³³.

Este autor hace referencia también a un barniz de corladura que no aparece en el resto de los textos españoles de este siglo:

*...Un quarto de Menjui, otro de Mastic, y medio de Grasilla, reducido todo en polvo... y a todo se le juntará una octava de aceyte de Trementina, y Aloe sucutrino, se pondrá a la lumbre, y cuando se vea teñida toda esta composición se apartará de la lumbre, y con ella se teñirán las labores o piezas de plata. Algunos se valen de Menjui, del Aloe en polvo, y de un poco de Azafran, y lo disuelven todo en aguardiente, y con ello dan muchas manos a la pieza, dexando secar la antecedente*¹⁴³⁴.

Vemos que este barniz podía confeccionarse de forma más sencilla empleando sólo benjuí y aloe disueltos en alcohol.

¹⁴²⁸ Orellana, F. V, 1755, I, p. 77.

¹⁴²⁹ Según Palomino al alsfalto se le llamaba también “carnemomia”. Palomino, A., 1988, vol. II, p. 136.

¹⁴³⁰ Ibídem nota anterior.

¹⁴³¹ Orellana, F. V, 1755, I, p. 78.

¹⁴³² Ibídem nota anterior.

¹⁴³³ Ibídem nota anterior.

¹⁴³⁴ Orellana, F. V, 1755, I, p. 65.

Se cita también una fórmula para obtener un color de oro aunque sin especificar el tipo de superficie sobre el que se extiende: *Se toma cola de retazos de guantes, que sea clara, y echarle un poco de Azafrán, el qual haya estado á remojo en vinagre blanco por una noche, y echarle un grano de Acibar, para que suba el color...*¹⁴³⁵.

Por finalizar recogemos una receta para confeccionar la purpurina a base de mercurio, estaño, sal amónica y azufre: *Toma quatro, ó seis partes de azogue, y estaño, una de sal armoniaco, y otra de azufre, muelelo todo junto, y así mezclado, ponlo en retorta de vidrio, y destila segun Arte, que lo que quedar en el fondo es la Purpurina*¹⁴³⁶. Esta fórmula es muy semejante a la que recoge Piamontese¹⁴³⁷ en el siglo XVI.

En el año 1758 Robert Dossie publica en Inglaterra *The Handmaid to the Arts*, texto que abarca diferentes técnicas artísticas entre las que se incluye el dorado. La parte a él dedicada se inicia mencionando los diferentes métodos que existían en ese país para la ejecución de los revestimientos dorados: el dorado al aceite, el dorado con barniz y el dorado de los lacadores, sinónimo de dorado con sisa o mordiente de oro: *The principal kinds of gilding are those called oil gilding;-varnish gilding;-and japanners gilding or gilding with gold fize*¹⁴³⁸. Además, se destaca que en la mayoría de estos métodos la elección del pan de oro era la primera cuestión a tener en cuenta. Éste debía ser siempre puro y del color apropiado para el tipo de trabajo a realizar. Así por ejemplo, si se aleaba con plata sería demasiado claro y de tono verdoso, mientras que si contenía demasiado cobre su color viraría al verde oscuro:

*The first attention, in most kinds of gilding, is the choice of leaf gold: which should be pure, and of the colour accommodated to the purpose, or taste of the work. Purity is requisite in all cases: for if the gold be allayed with silver it will be too pale and greenish a hue for any application; and if it contains much copper, it will in time turn to a yet much stronger green... The full yellow is certainly the most beautiful and truest colour of gold: but the deep reddish cast has been of late most esteemed from the caprice of fashion...*¹⁴³⁹.

Constatamos aquí que el tono rojizo era por entonces el preferido en Inglaterra a pesar de que, en opinión del autor, el color amarillo era el más bello y genuino del oro.

Asimismo se señala que, junto al oro fino, en la época se empleaba otro tipo denominado “oro de Alemania”, que era cobre dorado y batido también en láminas como el auténtico. Este oro, mucho más barato, confería a las superficies sobre las que se aplicaba un aspecto semejante al del dorado auténtico, aunque perdía su color en contacto con la humedad, lo que provocaba que aparecieran puntos verdes en la superficie, debido a la oxidación del cobre. Este hecho podía evitarse extendiendo sobre el oro barniz o una corla:

There is, besides the true leaf gold, another kind in use, called Dutch gold: which is copper gilt and beaten into leaves like the genuine. It is much cheaper; and has when good greatly the effect of the true at the time of its being laid on the ground; but, with any access of moisture, it loses its colour, and turns green in spots; and, indeed, in all cases, its beauty is soon impaired, unless well secured by lacquer or varnish. It is nevertheless serviceable for coarser gilding, where large masses are wanted; especially where it is to be seen by artificial light as in the café

¹⁴³⁵ Orellana, F. V, 1755, I, p. 110.

¹⁴³⁶ Orellana, F. V., 1755, I, p. 78.

¹⁴³⁷ Piamontese, A., 1555, ed. cons. 1674, L. V., pp.123, 124.

¹⁴³⁸ Dossie, R., 1758, III, p. 368.

¹⁴³⁹ Ibídem nota anterior.

*theatres: and if well varnished will there in a great measure answer the end of the genuine kinds*¹⁴⁴⁰.

Vemos que este tipo de oro era apropiado para el dorado menos delicado, cuando se necesitaban dorar zonas extensas, en especial si se empleaba en lugares con iluminación artificial, como cafés y teatros.

En cuanto a los diferentes métodos de dorado, Dossie aborda en primer lugar el realizado con mordiente al aceite, especificando que era el más fácil, económico y duradero: *The gilding with oil is the most easy and cheap, as well as the most durable kind; and, therefore, is mostly applied to common purposes. It is performed by cementing the gold to the ground, by means of fat oil...*¹⁴⁴¹. El proceso comenzaba aplicando una capa de aceite secante mezclado con pigmento amarillo ocre, a lo que se podía añadir un poco de bermellón. Sin embargo, el autor advierte que, cuando se requería un dorado de calidad, la superficie de madera debía antes lijarse con piel de pescado y con cola de caballo:

*The best previous preparation of the piece to be gilded, if it have not already any coat of oil paint, is to prime it with drying oil mixed with a little yellow oker; to which, also, a very small proportion of vermilion may be added: but where greater nicety and perfection is required in the work, the wood should be first rubbed with fish skin; and the with Dutch rushes. This priming being dry, the next part of the operation is the fizing the work; which may be done, either with the fat oil alone; or with fat oil and the jappaner's gold fize...*¹⁴⁴².

Una vez seca la imprimación, se aplicaba el mordiente que podía consistir únicamente en un aceite graso o bien confeccionarse con éste mezclado con “sisa de oro de lacadores”. Cualquiera que fuera el mordiente empleado debía añadirse pigmento amarillo ocre y después extenderse en capas finas sobre la superficie a dorar:

*The fat oil, or the compound of that and the gold fize, must be ground with some yellow oker; and then, by means of a brush, laid thinly over the work to be gilt... Where great perfection is required, the gold should not be laid on the first frizzing; but that being suffered to dry, the work should be again fized a second time: and some who are very nice even proceed to a third*¹⁴⁴³.

Cuando se exigía realizar un trabajo de gran perfección se podían aplicar hasta tres capas del mordiente. El oro se fijaba a la superficie cuando adquiría una consistencia pegajosa: *The work being thus fized must be kept till it appear in a proper condition to receive the gold: which must be distinguished by touching with the finger; when, if it appear a little adhesive or clammy...*¹⁴⁴⁴.

Para el dorado de áreas de cierto tamaño, los panes podían aplicarse con un instrumento denominado *squirrel's tail*¹⁴⁴⁵ o asentarse directamente allí desde el papel donde se guardaban una vez confeccionados. Este método se consideraba el mejor y más rápido, siempre y cuando se contara con la suficiente destreza para ello:

...the leaves of gold, where the surface is sufficiently large and plain to contain them, may be laid on, either by means of the squirrel's tail; or immediately from the paper in which they were

¹⁴⁴⁰ Dossie, R., 1758, III, p. 369.

¹⁴⁴¹ Dossie, R., 1758, III, p. 372.

¹⁴⁴² Dossie, R., 1758, III, p. 374.

¹⁴⁴³ Dossie, R., 1758, III, p. 375.

¹⁴⁴⁴ Ibídem nota anterior.

¹⁴⁴⁵ Un tipo de brocha en forma de abanico confeccionada con pelo de cola de ardilla.

originally put, a method, that, by those who have the proper dexterity of doing it, is found to be much the simplest and quickest, as well as best, for the perfection of the work. Being laid on the proper parts of the work, the leaves must then be settled to the ground, by compressing those, which appear to want it, gently with the squirrel's tail or cotton ball...¹⁴⁴⁶.

Después de extender el oro en la superficie, se presionaba con la pelonesa o con un trozo de algodón para que quedara correctamente adherido a la misma.

En las zonas más pequeñas o en aquellas donde no se había fijado bien el oro durante el proceso de dorado los panes, previamente cortados en el pomazón en el tamaño apropiado, se aplicaban con un trozo de algodón y presionando suavemente con el mismo para fijarlos:

Where the parts are too small to admit of the laying on whole leaves, or where vacancias are left after laying on whole leaves... the leaves which are to be used must be turned from the paper upon the cushion and cut... with the knife... and taken up as they are wanted by means of the cotton wool... they must be laid in the places they are designed to cover; and gently pressed by the cotton¹⁴⁴⁷.

En el caso de que en el dorado existieran zonas defectuosas o faltas de oro debía volverse a extender allí el mordiente, siendo el más apropiado al efecto el utilizado por los lacadores para dorar:

...any defective parts, or vacancies appear in the gilding, such parts must be again sized; and treated in the same manner as the whole was before: but the jappaner's gold size alone is much better for this purpose than either fat oil alone, or any mixture¹⁴⁴⁸.

Por lo que respecta al dorado bruñido, según el autor, se empleaba poco, dándose fundamentalmente en las superficies de madera y en especial, por entonces, en las labores de talla o cuando ésta aparecía combinada con zonas lisas: *The gilding with burnisht gold is seldom practised, but upon wood; and at present mostly in the case of carved work, or where carved work is mixed with plain...¹⁴⁴⁹.*

En lo relativo al proceso a seguir en este tipo de dorado Dossie cita, en primer lugar, la forma de confeccionar la cola a emplear para preparar la superficie, elaborar el mordiente y fijar la lámina metálica:

Take a pound of cuttings of parchment, or of the leather used by glovers; and, having added to them six quartos of water, boil them till the quantity of fluid be reduced to two quarts: or till, on the taking out a little, it will appear like a jelly on growing cold. Strain it through flannel while hot; and it will be then fit for use. This fize is employed in burnish gilding, not only in forming the gold fize, or cement for binding the gold to the ground; but also in priming, or previously preparing the work...¹⁴⁵⁰.

Como vemos, esta sustancia adhesiva se obtenía cociendo trozos de pergamino o de cuero de guantes en agua y mientras todavía estaba caliente se colaba por un trozo de franela. Una vez que la cola adquiría la consistencia de gelatina, estaba lista para el uso.

¹⁴⁴⁶ Dossie, R., 1758, III, p. 376.

¹⁴⁴⁷ Pomazón o cojinete de dorador, instrumento del que ya se ha hablado en capítulos anteriores.

¹⁴⁴⁸ Dossie, R., 1758, III, p. 377.

¹⁴⁴⁹ Ibídem nota anterior.

¹⁴⁵⁰ Dossie, R., 1758, III, p.378.

En cuanto a los mordientes, el autor proporciona dos recetas para su elaboración, que considera las mejores de la infinidad de ellas que existían. En la primera el mordiente se confeccionaba con bol, previamente puesto en remojo con agua y una pequeña cantidad de sebo o grasa animal, diluido en cola de pergamino o de guantes:

...There are a multiplicity of recipes for this composition... I will only give two, which I believe to be each the best in their kinds. Take any quantity of bole armoniac, and add some water to it, that it may soak till it grow soft... and add to it a little purified suet or tallow scraped; and grind them together. When this is wanted for use, dilute it to the consistence of cream, by parchment or glovers size, mixt with double its quantity of water, and made warm. Some melt the suet or tallow, and mix it previously with five or six times its weight of chalk before it is put to the bole, to facilitate their commixture... It is also sometimes practised to put sope-suds to the bole; which will contribute to its uniting with the tallow...¹⁴⁵¹.

Una variante de esta fórmula consistía en desleír la grasa mezclándola con creta antes de incorporarla al bol, mientras que otras veces se añadía espuma de jabón.

El segundo mordiente se elaboraba a base de bol y negro de plomo, mezclados y molidos juntos, a lo que se añadía aceite de oliva y cera de abeja. Para su uso todo ello se diluía en cola de pergamino o de guantes:

Take of bole in fine powder one pound, and of black lead two ounces. Mix them well by grinding; and then add of olive oil two ounces, and of bees-wax one ounce, melted together; and repeat the grinding till the whole be thoroughly incorporated. When this mixture is to be used, dilute it with the parchment or glovers size, as was directed in the former recipe...¹⁴⁵².

Dossie describe también el proceso a seguir para preparar la superficie de madera a dorar. Éste comenzaba lijando las zonas amplias y planas con piel de pescado y cola de caballo, pero evitando hacerlo sobre la ornamentación tallada ya que con ello podrían perder definición los perfiles de la misma:

To prepare wood for burnish gilding it should be first rubbed with the fish skin; and then with the Dutch rushes: but this can only be practised in the larger and plainer parts of the work, otherwise it may damage the carving, or render its it lefs sharp by wearing off the points¹⁴⁵³.

Después se aplicaban siete u ocho capas de aparejo confeccionado con cola de guantes y creta y, una vez extendida la última capa, antes de que seicara por completo, se pasaba por encima una brocha humedecida en agua, con el fin de eliminar las protuberancias que pudieran haber quedado en la superficie enyesada:

It must then be primed with the glovers fize, mixed with as much whiting as will give it a tolerable body of colour: which mixture must be made by melting the fize, and strewing the whiting in a powdered state gradually into it; stirring them well together, that they may be thoroughly incorporated. Of this priming seven or eight coats should be given, time being allowed for the drying of each before the other be put on... After the last coat is laid on, and before it be quite dry, a brush pencil dipt in water should be passed over the whole to smooth it and take away any lumps or inequalities that may have been formed...¹⁴⁵⁴.

¹⁴⁵¹ Dossie, R., 1758, III, pp. 378, 379.

¹⁴⁵² Dossie, R., 1758, III, p. 379.

¹⁴⁵³ Ibídem nota anterior.

¹⁴⁵⁴ Ibídem nota anterior.

Además se repasaba la superficie para eliminar la acumulación de aparejo en los fondos, así como en la ornamentación de talla. Por último, las zonas que iban a ir bruñidas se pulían suavemente con un trapo de lino fino humedecido en agua:

*The work should then be repaired by freeing all the cavities and hollow parts from the priming, which may choak them, or injure the relief of the carving: after which a water polish should be given to the parts designed to be burnished, by rubbing them gently with a fine linen rag moistened in water*¹⁴⁵⁵.

A continuación se extendían dos capas de bol por toda la superficie, esperando a que secara la primera antes de aplicar la siguiente. Después, las partes que irían bruñidas se frotaban con un paño suave para que quedaran totalmente lisas:

*The work being thus prepared, when it is to be gilt, dilute the composition of bole, with warm fize mixt with two thirds of water; and with a brush spread it over the whole of the work, and then suffer it to dry; and go over it again with the mixture, in the same manner, at least once more. After the last coat, rub it in the parts to be burnished, with a soft cloth, till it be perfectly even*¹⁴⁵⁶.

El autor señala también que algunos teñían la disolución de cola, empleada para fijar el pan de oro, con un poco de bermellón, mientras que otros impregnaban toda la superficie, si era tallada, con una mezcla de pigmento amarillo y cola de guantes, con el añadido de un poco de bermellón o rojo de plomo. Esto último tenía como objetivo conferir una apariencia dorada a aquellas zonas donde no podía aplicarse el oro, como aquellas más profundas y escondidas de la talla:

*Some add a little vermilion to the gilding size, and other colour the work, if carved, before it be laid on, with yellow and the glovers size; to which a little vermilion, or red lead, should be added. This last method is to give the appearance of gilding to the deeper and obscure parts of the carving, where the gold cannot, or is not thought necessary, to be put: but this practice is at present much disused; and instead of it such parts of the work are coloured after gilding; which treatment is called matting*¹⁴⁵⁷.

Como vemos, Dossie especifica que por entonces dichas zonas se coloreaban después de dorar, operación que se denominaba *matting*.

Para dorar se humedecía la superficie con un pincel grande de pelo de camello humedecido en agua y después se extendía allí el oro. En esta operación podía emplearse también cognac, aunque Dossie puntualiza que ignoraba cuál podía ser la ventaja de ello:

*...wet the uppermost part of the work, by means of a large camel's hair pencil dipped in water; and then lay on the gold upon the part to wet, in the manner above directed for the gilding in oil, till it be completely covered. Some wet the work with brandy, or spirit of wine, instead of water; but I do not conceive any advantage can arise from it, that may not be equally obtained by a judicious use of water...*¹⁴⁵⁸.

¹⁴⁵⁵ Ibídem nota anterior.

¹⁴⁵⁶ Ibídem nota anterior.

¹⁴⁵⁷ Dossie, R., 1758, III, p. 381.

¹⁴⁵⁸ Dossie, R., 1758, III, p. 382.

Una vez dorada la superficie, en caso necesario, se teñían las partes rehundidas de la talla con un color lo más aproximado posible al del oro, para cuya confección algunos recomendaban usar rojo de plomo y un poco de bermellón mezclado con clara de huevo:

*The work being thus gone over with the gilding, must be then examined; and such parts as require it repaired, by wetting them with the camels hair pencil, and covering them with the gold... When the repaired part also is dry, the work may be matted if it require it: that is, the hollow parts must be covered with a colour the nearest in appearance to gold. For this purpose some recommend red lead, with a little vermilion ground up with the white of an egg: but I think yellow oker or Dutch pink with red lead, would better answer the end: or the terra de Siena very lightly burnt or mixed with a little red lead would have a much better effect; and be more durable than any other mixture to near the colour of gold in shade. Isinglas fize will likewise equally well supply the place of the whites of eggs in the composition for matting*¹⁴⁵⁹.

Sin embargo el autor, como podemos constatar en el texto, se inclina por el empleo de amarillo ocre o rosa Alemán y rojo de plomo o también tierra de Siena ligeramente quemada con un poco de rojo de plomo ya que, en su opinión, la mezcla realizada con estos colores aportaba a dichas zonas una apariencia más parecida a la del oro y era más duradera que cualquier otra. Vemos también que la cola de pescado podía sustituir a la clara de huevo como aglutinante de los pigmentos.

Para bruñir las zonas elegidas de la superficie dorada era necesario esperar veinticuatro horas, pudiéndose emplear para ello bruñidores confeccionados con un diente de perro o con piedras de ágata o pedernal: *The work being thus gilt, it must remain about twenty four hours; and then the parts of it that are designed to be burnished, must be polished with the dog's tooth, or with the burnishers of agate or flint made for this purpose...*¹⁴⁶⁰.

Dossie aborda también el dorado de los objetos lacados, procedimiento que recogemos aquí ya que en esta parte de la obra se proporcionan instrucciones y fórmulas para confeccionar el polvo de oro, mordientes y barnices. Este tipo de dorado se llevaba a cabo empleando polvo de oro, o sucedáneos, que se fijaban a la superficie con un mordiente para cuya confección existían numerosas recetas. Sin embargo el autor solo cita dos de ellas, una más compleja y otra más sencilla, aunque ambas eran apropiadas para la elaboración de un buen mordiente:

*The Japaners gilding is performed by means of gold powder, or imitations of it, cemented to the ground by a kind of gold size much of the nature of drying oil: for the making which, there are various recipes followed by different persons. I shall, however, only give one of the more compound, that is much approved; and another very simple, but which, nevertheless, is equally good for the purpose with the most elaborate*¹⁴⁶¹.

En la primera se utilizaba goma animé, asfalto, rojo de plomo, litargirio y tierra de sombra. Estos ingredientes se pulverizaban y mezclaban con aceite de linaza y, después, todo ello se cocía, removiendo constantemente, hasta que se obtenía una sustancia de consistencia parecida a la de la brea. Esta sustancia se colaba y se conservaba en una botella de boca ancha:

The more compound gold size may be thus made. Take the gum animi and asphaltum each one ounce, of read lead, litharge of gold, and umbre, each one ounce and a half. Reduce the grosser ingredients to a fine powder; and having mixed them, put them, together with a pound of linseed

¹⁴⁵⁹ Ibídem nota anterior.

¹⁴⁶⁰ Dossie, R., 1758, III, p. 383.

¹⁴⁶¹ Dossie, R., 1758, III, p. 384.

*oil, into a proper vessel, and boil them gently; constantly stirring them, till on taking out a small quantity, it appear thick like tar, as it grows cold. Strain the mixture then through flannel; and keep it carefully stopt up in a bottle, having a wide mouth for use*¹⁴⁶².

Para su uso esta sustancia se trituraba con bermellón, con el fin de aportarle opacidad, y se diluía con aceite de trementina, para facilitar su aplicación a pincel:

*But when it is wanted, it must be ground with as much vermillion, as will give it an opake body, and at the same time diluted with oil of turpentine, so as to render it of a consistence proper for working freely with the pencil*¹⁴⁶³.

En la segunda receta el mordiente se confeccionaba con goma animé cocida en aceite de linaza cocido, hasta que la mezcla adquiría una consistencia más espesa que la de la brea y después se colaba por un paño grueso. Para emplearla debía mezclarse, como en el caso anterior, con bermellón y aceite de trementina:

*This gold size may... be equally well, or perhaps better prepared, in the following manner. Take of linseed oil one pound, and of gum animi four ounces. Set the oil to boil in a proper vessel; and then add the gum animi gradually in powder; stirring each quantity about in the oil, till it appear to be dissolved... Let the mixture continue to boil, till, on taking a small quantity out, it appear of a thicker consistence than tar: and then strain the whole through a coarse cloth, and keep it for use: but it must, when used, be mixed with vermilion and oil of turpentine, in the manner directed for the foregoing. This gold size may be used on metals, wood, or any other ground whatever...*¹⁴⁶⁴.

Vemos que este mordiente podía utilizarse también sobre metales, madera o cualquier otro tipo de soporte.

Por lo que respecta a la preparación del polvo de oro, el autor describe un sistema que consistía en pulverizar panes de este metal con miel en una piedra, lo que se introducía seguidamente en un recipiente de porcelana, o de otro tipo, con agua y se removía hasta que se disolvía la miel y se separaba del oro. Todo ello se dejaba reposar hasta que el metal se depositaba en el fondo y después se eliminaba el agua, poniéndose el polvo de oro obtenido en un papel para que secara:

*The true gold powder may be well and easily made by the following method. Take any quantity of leaf gold; and grind it with virgin honey, on a stone, till the texture of the leaves be perfectly broken, and their parts divided to the minuest degree. Then take the mixture of gold and hony from the stone; and put it into a China or other such bason, with water; and stir it well about, that the hony be melted; and the gold by that means freed from it. Let the bason afterwards stand at rest, till the gold be subsided; and when it is so, pour off the water from it; and add fresh quantities till the hony be intirely washed away; after which the gold may be put on paper, and dried for use*¹⁴⁶⁵.

Dossie indica que el polvo metálico más utilizado era el denominado “polvo de oro alemán”, que cuando se cubría con baniz era tan apropiado como el auténtico para esta clase de dorado. Éste se elaboraba con panes metálicos llamados “oro alemán” siguiendo el mismo sistema que se llevaba a cabo con el pan de oro fino:

¹⁴⁶² Ibídem nota anterior.

¹⁴⁶³ Dossie, R., 1758, III, p. 385.

¹⁴⁶⁴ Ibídem nota anterior.

¹⁴⁶⁵ Dossie, R., 1758, III, p. 386.

*The German gold powder, which is the kind most generally used, and where it is well secured with varnish, will equally answer the end in this kind of gilding whith the genuine, may be prepared from the sort of leaf gold, called the Dutch gold, exactly in the same manner as the true*¹⁴⁶⁶.

También se podía emplear una sustancia denominada *aurum mosaicum* que era estaño coloreado, que se pulverizaba mediante un proceso químico para que semejara oro en polvo:

*The aurum Mosaicum, which is tin coloured, and rendered of a flaky or pulverine texture, by a chemical process, so as greatly to resemble gold powder, may be likewise used in this kind of gilding... Take of tin one pound, of flowers of sulphur seven ounces, of sal ammoniacum and purified quicksilver each half a pound. Melt the tin; and add the quicksilver to it in that state: and when the mixture is become cold, powder it, and grind it with the sal ammoniacum and sulphur, till the whole be thoroughly commixt. Calcine them then in a matras; and the other ingredients subliming, the tin will be converted into the aurum Mosaicum; and will be found in the bottom of the glas like a mass of bright flaky gold powder...*¹⁴⁶⁷.

Vemos que el proceso para la elaboración de este material se iniciaba fundiendo estaño y añadiendo después azufre y, cuando enfriaba la mezcla, se trituraba con sal amónica y sulfuro. Después se calcinaba en un matraz y, al sublimarse los otros ingredientes, el latón se convertía en *aurum mosaicum*, sustancia que se depositaba en el fondo del recipiente en forma de masa pulverulenta de color dorado brillante.

Además existían otros tipos de polvos metálicos menos finos, que imitaban el de oro, confeccionados con cobre, frecuentemente utilizados en el momento para dorar así como para broncear:

*There are some other coarser powders in imitation of gold, which are formed of precipitations of copper: but as they are seldom used now for gilding, I shall defer shewing the manner of preparing them, till I come to speak of bronzing, where they properly occur*¹⁴⁶⁸.

Aparte de estos polvos metálicos, se podía hacer uso también, cuando se buscaba que el dorado fuera más brillante, de pan de oro fino o de “oro alemán” que se fijaba a la superficie con el mordiente empleado por los lacadores. No obstante, el autor indica que cuando el dorado se recubría de barniz o se mezclaba con laca o pinturas al barniz, los polvos metálicos eran los más utilizados:

*Besides these powders, the genuine leaf or Dutch gold may be used with the japaners gold size, where a more shining and glossy effect is desired in the gilding: but in that kind of gilding which is intended to be varnished over, or to be mixed with other japan work or paintings in varnish, the powders are most frequently employed*¹⁴⁶⁹.

Sigue la descripción del procedimiento a emplear para utilizar el mordiente que consistía en poner la cantidad adecuada del mismo, elaborado en la forma antes indicada, en un recipiente donde se mezclaba con aceite de trementina y bermellón. Después se extendía con un brocha sobre la superficie a dorar o se dibujan con él a pincel los motivos que irían dorados:

¹⁴⁶⁶ Ibídem nota anterior.

¹⁴⁶⁷ Ibídem nota anterior.

¹⁴⁶⁸ Dossie, R., 1758, III, p. 388.

¹⁴⁶⁹ Ibídem nota anterior.

*The mannner of using japaners size, is to put a proper quantity of it, prepared as above directed, and mixt with the due proportion of oil of turpentine and vermilion, into a small gally pot, or one of those tin vessels above described, for containing the colours when used for painting on varnish; and either to spread it with a brush over the work, where the whole surface is to be gilt; or to draw with it by means of a pencil the proper figure desired...*¹⁴⁷⁰.

Para dorar se tomaba el polvo metálico con el dedo índice de la mano, envuelto en un trozo de cuero suave, y se frotaba ligeramente sobre la zona donde se había extendido el mordiente. Otro sistema que daba mejor resultado consistía en espolvorear el metal sobre la superficie con la ayuda de un pincel suave de pelo de camello:

*...Being found of a proper dryness, when the gold powders are to be used, a piece of the soft leather, called wash-leather, wrapt round the fore-finger, must be dipt in the powder, and then rubbed very lightly over the siezed work; or, what is much better, the powder may be spread by a soft camel's hair pencil; and the whole being covered, it must be left to dry... When leaf gold is used, the method of sizing must be the same as for the powders...*¹⁴⁷¹.

Cuando se utilizaba pan de oro para dorar se seguía el sistema citado en primer lugar.

En esta obra se trata también de la técnica del plateado en la que, según el autor, se empleaban los mismos materiales y métodos, tanto para platear con polvo de este metal, como cuando se utilizaba pan de plata, aunque existían ciertas diferencias debido a la naturaleza de la plata, que se citan más adelante. No obstante, Dossie señala que esta técnica sólo se llevaba a cabo ocasionalmente a pesar de su belleza y ser muy adecuada en ciertos casos. Ello debido al rápido ennegrecimiento del metal provocado, no sólo por el paso del tiempo, sino por el contacto con la humedad ambiental, el humo y las emanaciones de muchos cuerpos en contacto con la plata:

*Silvering may be practised on the same substances; and by all the same methods, either with leaf or powder we have before pointed out with regard to gilding; variation being made in a few circumstances below mentioned. It is nevertheless but seldom used, notwithstanding the effect would be very beautiful and proper in many cases; and there is an extreme good reason for such a neglect of it. This reason is, its tarnishing in a very short time... and this tarnish... is not only the constant result of time; but will be often produced instantly by any extraordinary moisture in the air, or dampness, as well as by the fumes and effluvia of many bodies which may happen to approach it*¹⁴⁷².

Por este motivo, siempre que se empleaba plata se debía extender encima un barniz fuerte, aunque el autor puntualiza que esta operación tampoco era suficiente para evitar el deterioro del metal. El barniz más apropiado se confeccionaba con resinas como la almáciga, sandárac, goma animé, copal o trementina clara ya que las otras resinas utilizadas en la composición de los barnices eran demasiado amarillentas:

*Wherever, therefore, silvering is admitted, a strong varnish ought to be put over it: and this even is not sufficient wholly to secure it from this destructive consequence. The varnish must be some of the compositions of mastic, sandarac, the gums animi or copal, and white resin ... for the other substances used for compounding varnishes are too yellow. Some put a coat of isinglass fize over the silver: but, besides that the fize itself injures the whiteness in time by turning yellow, it preserves the silver but in a small degree*¹⁴⁷³.

¹⁴⁷⁰ Ibídem nota anterior.

¹⁴⁷¹ Dossie, R., 1758, III, p. 389.

¹⁴⁷² Dossie, R., 1758, III, p. 401.

¹⁴⁷³ Dossie, R., 1758, III, pp. 401, 402.

Vemos que el autor también señala que algunos aplicaban una capa de cola de pescado sobre la plata. Una operación que él no comparte, ya que consideraba que la cola alteraba el tono blanquecino de la plata, al volverlo amarillento. Además, en su opinión, este acabado tampoco preservaba al metal de la oxidación.

Por lo que atañe a los procedimientos para la obtención del polvo de plata, en el texto se indica que eran los mismos que se utilizaban para el oro, a excepción de un tipo de polvo alemán, semejante en el aspecto y empleo al *aurum mosaicum*, llamado a menudo impropriamente *argentum musicum*:

*The methods of making the silver powders is also the same as those for gold, except with regard to one of the German powders, which is correspondent both in its appearance and use, abating the difference of colour, to the aurum mosaicum or musicum: whence it has been indeed, though improperly, called the argentums musicum. The process for this being, therefore, different from any before given, it is proper to insert it fully, as follows*¹⁴⁷⁴.

El método para la elaboración de dicho polvo de plata consistía en derretir al fuego estaño al que, cuando se empezaba a fundir, se añadía bismuto, revolviendo la mezcla hasta que ambas sustancias se derretían por completo. Después, en frío, se añadía poco a poco mercurio y, al enfriar por completo, la pasta resultante se molía hasta la obtención del polvo metálico:

*Take of very pure tin one pound. Put it into a crucible; and set it on a fire to melt: when it begins to run into fusion, add to it an equal proportion of bismuth or tin glass: and stir the mixture with an iron rod, or the small end of a tobacco-pipe, till the whole be intirely melted, and incorporated. Take the crucible then from the fire; and after the melted composition is become a little cooler... pour into it a pound of quicksilver gradually... When the whole is thus commixt, pour the mass out of crucible on a stone; where, as it cools, it will take the form of an amalgama or metalline paste which will be easily bruised into a flaky powder; and this is the fit for use*¹⁴⁷⁵.

Este polvo metálico podía aglutinarse con agua de goma como en el caso del oro a la concha, o bien frotarse sobre la superficie en la que se había extendido un mordiente, al igual que se hacía para aplicar el polvo de oro:

*This powder may be either tempered, in the manner of the shell gold, with gum water; or rubbed over a ground properly fized, according to any of the methods above directed for gold powders; and it will take a very good polish from the dog's tooth or burnishers; and hold its colour much better with a slight coat of varnish over it, than any other silver powder*¹⁴⁷⁶.

La superficie metálica podía bruñirse con un diente de perro u otro tipo de bruñidor. Además, se especifica en el texto que, si se barnizaba ligeramente, conservaba mejor su color que cualquier otro tipo de polvo de plata.

Por último, se señala que para la confección de los mordientes, no debía emplearse nunca pigmento amarillo ni bol, como se hacía en aquellos empleados en el dorado. En su lugar debía utilizarse alguna sustancia de tono blanco, con el fin de evitar que destacaran las zonas donde no se aplicaba plata o existían pequeñas lagunas de este metal. Dicha sustancia podía ser blanco de plomo, en el caso de mordientes al aceite, o carbonato cálcico para el dorado bruñido y también cuando se utilizaba en el mordiente cola de pergamino o de guantes. Además, algunos, recomendaban el uso de tierra de

¹⁴⁷⁴ Dossie, R., 1758, III, p. 402.

¹⁴⁷⁵ Ibídem nota anterior.

¹⁴⁷⁶ Dossie, R., 1758, III, p. 403.

pipa, en lugar de yeso, con el añadido de un poco de negro humo, para conferir a la mezcla un tono grisáceo semejante al de la plata:

*The sizes for silvering ought not to be mixed, as in the case of gold, with yellow, or bole armoniac; but with some white substance, whose effect may prevent any small failures in the covering the ground with the silver from being seen, in the same manner as the yellow substances do the gold. This may be done with flake white, or white lead, when the fizes formed of oil are used: but whiting is the proper matter in the burnish for silvering; or where the glover's or parchment size is used. Some recommend tobacco-pipe clay in the place of whiting; and add a little lamp black to give a silver-like greyishnes to the composition*¹⁴⁷⁷.

Por otra parte, Dossi aborda la técnica del bronceado que define como el sistema con el que se coloreaban objetos de yeso, bustos y figuras con polvos metálicos para que adquirieran el aspecto del cobre fundido o de otros metales. El bronceado podía realizarse con o sin aglutinante, pero era más duradero cuando mediaba esta sustancia:

*Bronzing is colouring, by metalline powders, plaster, or other busts and figures, in order to make them appear as if cast of copper or other metals. This is sometimes done by means of cement; and sometimes without... but the bronzing is more durable and secure when a cement is used*¹⁴⁷⁸.

En esta técnica se empleaba con frecuencia polvo de oro o el *aurum mosaicum*, aunque el auténtico bronceado debía ser de un tono más rojo y oscuro, semejante al del cobre. Para ello se molía una pequeña cantidad de rojo de plomo con polvos de dicho metal:

*The gold powders, and the aurum mosaicum, we have before given the preparation of, are frequently employed for this purpose; but the proper bronzing ought to be of a deeper and redder colour, more resembling copper; which effect may be produced by grinding a very small quantity of red lead with these powders; or the proper powder of copper may be used: and may be prepared as follows*¹⁴⁷⁹.

También se podía utilizar cobre pulverizado que se preparaba disolviendo en un recipiente con agua fuerte recortes de cobre y cuando llegaba al punto de saturación, se retiraba el cobre que no se había disuelto, y se introducían en la solución pequeñas barras de hierro, que provocaban la precipitación del cobre del aguafuerte, convirtiéndolo en un polvo del color y aspecto de este metal:

*Take filings of copper or flips of copper plates; and dissolve them in any kind of aqua fortis put into a glass receiver, or other proper formed vessel. When the aqua fortis is saturated with the copper, take out the flips of the plates; or, if filings were used, pour off the solution from what remains undissolved: and put into it small bars of iron: which will precipitate the copper from the aqua fortis in a powder of the proper appearance and colour of copper. Pour off the water then from the powder; and wash it clean from the falts, by several successive quantities of fresh water*¹⁴⁸⁰.

Cuando se deseaba obtener la apariencia del latón se podía emplear polvo de oro o mezclar *aurum mosaicum* con una pequeña cantidad del denominado *argentum musicum*: *Where the appearance of brass is designed, the gold powders, or the aurum*

¹⁴⁷⁷ Ibídem nota anterior.

¹⁴⁷⁸ Dossie, R., 1758, III, p. 404.

¹⁴⁷⁹ Ibídem nota anterior.

¹⁴⁸⁰ Dossie, R., 1758, III, pp. 404, 405.

*mosaicum, may be mixt with a little of the powder called argentums musicum; of which the preparation is above given*¹⁴⁸¹.

Para broncear se podían seguir varios sistemas. En el primero de ellos no se utilizaba aglutinante y el polvo metálico se frotaba en la superficie con un trozo de cuero fino o un paño de lino, hasta que toda la superficie se coloreaba: *Where no cement is used in bronzing, the powder must be rubbed on the subject intended to be bronzed, by means of a piece of soft leather, or of linen rag, till the whole surface be coloured*¹⁴⁸².

El autor señala además que el sistema antiguo consistía en mezclar los polvos con agua de goma fuerte o con cola de pescado y después extenderlos en la superficie con un cepillo o pincel. Por entonces, según este autor, algunos usaban al efecto el mordiente para el oro de los lacadores, método que en su opinión era el mejor de todos ya que el mordiente fijaba los polvos a la superficie sin que se descamaran o desprendieran, lo que sucedía con los otros métodos:

*The former method of using a cement in bronzing was, to mix the powders with strong gum water, or isinglass size; and then with a brush, or pencil, to lay them on the subject: but at present some use jappaner's gold size: and proceed in all respects in the same manner as in gilding with the powders in other cases... This is the best method hitherto practised; for the jappaner's gold size binds the powders to the ground, without the least hazard of peeling or falling off; which is liable to happen when the gum water or glover's or isinglass sizes are used...*¹⁴⁸³.

Dossie dedica también una parte de su obra a los barnices transparentes o coloreados, estos últimos denominados *laquers*, empleados sobre las superficies metálicas para conferirles un tono diferente o para preservarlos de la oxidación y los daños provocados por las inclemencias climatológicas: *Laquering is the laying either coloured or transparent varnishes on metals, in order to produce the appearance of a different colour in the metal; or to preserve it from rust and the injuries of the weather*¹⁴⁸⁴.

El autor apunta que estos barnices se aplicaban en su época en tres supuestos diferentes: para conferir al bronce un tono dorado; cuando se deseaba que el estaño pareciera metal amarillo y por último para preservar de la corrosión a las cerraduras, clavos y otros elementos de bronce y cobre:

*The occasions on which lacquering is now in general used are three: where brass is to be made to have the appearance of being gilt: where tin is wanted to have the resemblance of yellow metals: and where brass or copper locks, nails, or other such matters, are to be defended from the corrosion of the air or moisture. There was indeed formerly another frequent application of laquering; which was colouring frames of pictures*¹⁴⁸⁵.

Como vemos, Dossie menciona también que anteriormente este procedimiento se llevaba a cabo para colorear los marcos de las pinturas para que semejaran doradas, pero que en su época esta práctica había caído en desuso. A pesar de ello, proporciona una fórmula para confeccionar un barniz dorado a emplear en la superficie plateada de los

¹⁴⁸¹ Dossie, R., 1758, III, p. 405.

¹⁴⁸² Ibídem nota anterior.

¹⁴⁸³ Ibídem nota anterior.

¹⁴⁸⁴ Dossie, R., 1758, III, p. 428.

¹⁴⁸⁵ Dossie, R., 1758, III, p. 429.

marcos, mediante el empleo de dos tipos de trementina, sandárac y ámbar disueltos al fuego con aceite de linaza:

...take of fine white resin four pounds and a half; of common resin the same quantity; of gum sandarac two pounds and a half; and of aloes two pounds. Mix them together... and put them into an earthen pot, over a good fire... When they are perfectly melted and mixt add gradually to them, seven pints of linseed oil... when the varnish is almost sufficiently boiled, add gradually half an ounce of litharge or half an ounce of read lead, and when they are dissolved, pass the varnish through a linnen cloth, or flannel bag¹⁴⁸⁶.

Vemos que una vez cocida la mezcla se incorporaba litargirio o pigmento rojo de plomo. De este barniz dorado se aplicaban cuatro o cinco capas sobre la superficie previamente calentada y libre de polvo:

...let the pieces of work to be laquered be made thoroughly clean... they may be heated by a small charcoal fire in a proper vessel, or any that may be most convenient... the laquer must then be laid on by a proper brush... and the piece immediately set again in the same warm situation. After the laquer is thoroughly dry and firm, the same operation must be renewed again for four or five times...¹⁴⁸⁷.

Con relación a Italia podemos mencionar la obra de Angelo Maria Alberto Guidotti *Nuovo Trattato di qualsivoglia sorte di Vernici comunemente dette della Cina* que se publica en Bolonia en el año 1764. Se trata de una recopilación de recetas, tomadas de diferentes autores, para la confección de barnices, entre los que aparecen algunos a aplicar sobre el “oro de Alemania”. El primero de ellos se elaboraba con goma laca, gutagamba y aloe disueltos en alcohol al calor:

Vernice che si dà sopra l'Oro di Germania, e che si conserva benissimo. Spirito de Vino una libbra; Gomma Lacca onzie 4, Gottigomma mezz'onzia, Aloé epatico dramme 2. Si polverizzino tutte coteste Gomme, e in polvere finissima ridotte, s'infondino in una boccia di vetro nello Spirito di Vino, la quale ben chiusa, si ponga al Sole estivo, finché le Gomme restino sciolte: e se fosse d'Inverno, si metta la Caraffa in una stufia calda, agitando la materia destramente quattro o cinque volte il giorno... Questa Vernice si dà fredda, e doppo si pone al sole, o in una stufia ben calda¹⁴⁸⁸.

Comprobamos que este barniz se aplicaba en frío y después la obra se calentaba al sol.

A continuación menciona otro, que recoge de Bonanni, confeccionado con goma laca, áloe y azúcar disueltos en aceite de trementina: *Altra detta. Gomma Lacca onzie I, Aloé succotrino in polvere dramme due, Olio di Trementina onzie 8, Zucchero fino in polvere onzie I...*¹⁴⁸⁹. Guidotti toma también de dicho autor otro barniz, del que señala que era mejor que el anterior, a base de goma laca disuelta en alcohol, a lo que se añadía después curcuma en polvo, azafrán y sangre de drago:

Altra consimile, ma di maggior perfezione. Si prende Gomma Lacca, e si fa sciogliere in un vaso collo Spirito di Vino rettificato... s'infonde nella materia disciolta Curcuma in polvere, un po di Zafferanno, ed un altro poco di sangue di Drago polverizzato: ciò fatto, s'incorpora il tutto a fuoco temperato...¹⁴⁹⁰.

¹⁴⁸⁶ Dossie, R., 1758, III, pp. 463, 464.

¹⁴⁸⁷ Dossie, R., 1758, III, pp. 506, 507.

¹⁴⁸⁸ Guidotti, A. M. A., 1764, p. 83.

¹⁴⁸⁹ Ibídem nota anterior.

¹⁴⁹⁰ Guidotti, A. M. A., 1764, p. 84.

En el año 1772 aparece en Francia uno de los tratados de técnica más importantes de la centuria en Europa titulado *L'Art de faire et d'employer le vernis ou l'art du vernisseur. Auquel on a joint ceux du Peintre & du Doreur*, escrito por Jean Felix Watin, un profesional de la materia que se autodenomina *Peintre, Doreur, Vernisseur, & Marchand de Couleurs & de Vernis*. Se trata de un texto de amplia difusión, reeditado en numerosas ocasiones y uno de los más citados posteriormente en tratados, manuales y libros científicos hasta principios del siglo XX. Proporciona instrucciones detalladas acerca de materiales, mezclas y métodos referidos a la pintura¹⁴⁹¹, el dorado y los barnices. Para ello se remite con frecuencia a diversas fuentes como manuales sobre técnicas artísticas publicados con anterioridad, cuyos contenidos en ocasiones corrige, así como a textos químicos o diccionarios franceses de artes y oficios.

En la parte de la obra dedicada al dorado se abordan de forma pormenorizada los diferentes métodos y materiales empleados en el mismo. Como preámbulo se definen los términos específicos de dicha técnica, así como los instrumentos y materiales necesarios para su ejecución. En cuanto a los términos se hace referencia en primer lugar a la palabra *assiette*, indicando que era un compuesto que se aplicaba en las partes de la obra que se deseaban bruñir antes de fijar el oro. Este término también designa la mezcla que se empleaba para adherir el pan de oro a la superficie en el dorado al temple o a la cola, al igual que sucede con el color de oro, el mordiente y el mixtión en el dorado al aceite:

*Affiette, en terme de Doreur est une composition qu'on applique avant que de poser l'Or sur les parties qu'on veut brunir... Ainsi l'assiette est la composition au'on employe pour retenir la feuille d'Or, lorsqu'on veut brunir la dorure en détrempe ou à la colle: comme l'Or couleur, le mordant & la mixtion... servent à retenir l'Or dans les dorures à l'huile*¹⁴⁹².

Seguidamente, describe el término *or couleur* que hace referencia a los restos de los colores que quedaban en los recipientes donde los pintores limpiaban sus pinceles. Se trataba de una sustancia muy grasa y pegajosa que, después de molerse y colarse por una tela, se empleaba como base sobre la que se fijaba el pan de oro. Además, se indica que su untuosidad se incrementaba al envejecer por lo que se guardaba en un recipiente barnizado o en un bote de plomo durante un año al sol:

*Or couleur, est le reste des couleurs qui s'en trouvent dans les pinceaux dans lesquels les Peintres nettoient leur pinceau: cette matière extrêmement grasse & gluante ayant été broyée & passée par un linge, sert de fond pour y appliquer l'Or en feuilles... plus elle est vieille, plus elle est onctueuse: on la laisse dans un vase vernissé, ou une boîte de plomb l'espace d'une année au soleil*¹⁴⁹³.

Otro tipo de *or couleur* era el confeccionado con albayalde triturado con litargirio y una pequeña cantidad de tierra de sombra, mezclados con aceite de lavanda y puestos al sol también por espacio de un año: *...avec du blanc de céruse broyé, de la litharge, un peu de terre d'ombre, & huile d'œillet... l'on met aussi au soleil l'espace d'une année*¹⁴⁹⁴.

¹⁴⁹¹ Aclara el autor que su obra se dirige no tanto al pintor artista sino a artífices dedicados a la *peinture d'impression* que es la que él mismo ejerce y que consiste, según explica en la introducción de la obra, en aplicar varias capas de color al oleo o al temple *sur des ouvrages de menuiserie, charpenterie, maçonnerie, ferrurerie ou panneaux de voitures qu'on veut embellir & mettre en couleur d'une même teinte....* Watin, J. F., 1772, prefacio, x.

¹⁴⁹² Watin, J. F., 1772, III, p. 204.

¹⁴⁹³ Watin, J. F., 1772, III, pp. 204, 205.

¹⁴⁹⁴ Watin, J. F., 1772, III, p. 205.

Por último, el autor señala que en la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alambert se cita un método empleado en Inglaterra por los doradores para confeccionar dicho color. Éste se elaboraba a base de pigmento amarillo ocre triturado con agua y que, después de dejarlo secar en una piedra de greda, se molía con aceite graso y secativo para aportarle la consistencia necesaria. De esta sustancia se aplicaban varias capas sobre la superficie a dorar y cuando estaba casi seca, pero seguía todavía pegajosa, se fijaba el oro:

...les Doreurs Anglois, dit l'Encyclopédie, aiment mieux se servir d'ocre jaune broyé avec de l'eau qu'ils font sécher sur une pierre à craye, après quoi ils les broient avec une quantité convenable d'huile grasse & dessicative pour lui donner la consistance nécessaire: ils donnent quelques couches de cette composition à l'ouvrage qu'ils veulent dorer, & lorsque'elles sont presque sèches, mais encore assez octueuses pour retenir l'Or...¹⁴⁹⁵.

Watin define también el término mordiente indicando que era una mezcla usada a veces para dorar en mate, en particular cuando existía premura de tiempo y también para broncear. Esta sustancia se preparaba con betún de Judea y aceite graso, a lo que se añadía grafito y esencia de trementina como diluyente:

Mordant, est une composition dont on se sert quelquefois pour dorer à l'or mat, sur tout lorsqu'on est pressé: & qu'on employe pour bronzer. On le fait avec du bitume de Judée, de l'huile grasse, on y incorpore de la mine de plomb, & on l'éclaircit avec de l'essence: d'autres mettent simplement du Vernis gras...¹⁴⁹⁶.

Vemos que también algunos doradores empleaban al efecto únicamente un barniz graso. Así mismo el autor indica que, desde hacía siete u ocho años, los doradores utilizaban en lugar del *or couleur* o el mordiente una mezcla denominada *mixtion*, que era un líquido confeccionado por cada artesano a su manera:

...Depuis sept à huit ans les habiles Ouvriers ont renoncé a se servir d'or couleur & de mordant pour les dorures à l'huile, & se servent d'une composition qu'ils appellent mixtion. C'est une liqueur préparée que chacun fait à sa guise...¹⁴⁹⁷.

Sin embargo en el texto no se cita ninguna fórmula para elaborar esta sustancia.

Para finalizar con la descripción de los mordientes se hace referencia a un líquido denominado "barniz a la laca", empleado para dorar con rapidez así como para broncear, y que se preparaba con goma laca fundida en alcohol: *Vernis á la laque est une liqueur qu'on prépare pour dorer quand on est très pressé, & pour bronzer: il se compose en faisant fondre trois onces de gomme laque platte dans une pinte d'esprit de vin...¹⁴⁹⁸.*

Además, el autor define la operación encaminada a proporcionar un aspecto mate al oro que consistía en pasar cola diluída sobre los lugares que no iban a bruñirse. De esta forma se preservaba el oro y se impedía que se desprendiera¹⁴⁹⁹: *Matter l'or, c'est passer légèrement de la colle en détrempe sur les endroits qui ne doivent pas être brunis, cette façon conserve l'or & l'empêche de s'écorcher.*

¹⁴⁹⁵ Ibídem nota anterior.

¹⁴⁹⁶ Watin, J. F., 1772, III, pp. 205, 206.

¹⁴⁹⁷ Watin, J. F., 1772, III, p. 206.

¹⁴⁹⁸ Ibídem nota anterior.

¹⁴⁹⁹ Ibídem nota anterior.

Watin inicia la descripción de la técnica del dorado citando los dos métodos que existían para su ejecución: el dorado al temple y el dorado al aceite: *...La dorure s'applique ou á la détrempe ou á l'huile, selon que les sujets sont disposés á la recevoir...*¹⁵⁰⁰. Además especifica que las superficies doradas al aceite ofrecían el mismo aspecto siempre, mientras que las doradas al agua respiraban a través de sus sombras, reflejos, sus bruñidos y sus mates, el oro imita y pinta todo: *...La Dorure á l'huile a pour ainsi dire par-tout la même physionomie; l'autre au contraire respire: par ses ombres, ses reflets, son bruni, son mat, ses nuances, l'or imite & peint tout...*¹⁵⁰¹.

A continuación detalla las veinticinco operaciones diferentes que comprendía el proceso de dorado al temple. La primera de ellas tenía como objetivo desengrasar el soporte de madera y prepararlo para que los aparejos agarraran mejor. A tal fin, se cocían en agua un puñado de hojas de asenjo y dos o tres cabezas de ajo, lo que después se colaba por una tela. Acto seguido se añadía medio puñado de sal y un poco de vinagre y se mezclaba todo con la misma proporción de cola hirviendo. Con este líquido, en caliente, se impregnaba la madera:

*1° Prenez une bonne poignée de feuilles d'abiynthe, deux ou tríos têtes d'ail que vous ferz bouillir dans une pinte d'eau que vous réduirez á moitié & passerez par un linge, ajoutez ensuite une demi-poignée de sel & un demi-sepie de vinaigre; mêlez quantité égale de ce jus avec autant de bonne colle bien bouillante pour l'employer dans cet état, encollez vos bois bien chaudement. Cette premiere opération sert à dègraisser le bois, & à le disposer à mieux mordre les apprêts*¹⁵⁰².

La segunda operación consistía en aplicar por toda la superficie una ligera capa de aparejo, confeccionado con creta, pulverizada y tamizada, y cola muy fuerte caliente:

*2° Prenez de la colle très forte que vous ferez bien chauffer, vous y infuserez sur une pinte trois bonnes poignées environ de blanc de bougival pulvérisé & passé au tamis, lequel étant infusé, remuerez bien & en donnerez une couche bien chaude en tapant fur l'ouvrage... Il faut que cette couche d'encollage blanc foit légère...*¹⁵⁰³.

Después sobre la superficie se extendían a brocha entre siete y diez estratos de aparejo, según la obra a dorar y la irregularidad de la madera, cubriendo bien las zonas que debían ir bruñidas que así resultarían más bellas:

*3° Prenez ensuite de la forte colle, soupoudrez y du blanc à discrétion jusqu'a ce au'on ne voue plus la colle paroître... il faut qu'elle soit un peu chaude, ensuite avec une brosse tapez comme dans l'encollage ci-dessus très finement & également... et donner sept, huit ou dix couches, selon que l'ouvrage & la défectuosité des bois & sculpatures peuvent l'exiger, ayant bien foin que les parties saillantes qui doivent être brunies, soient bien garnies de blanc, car le bruni de l'or en est plus beau*¹⁵⁰⁴.

Vemos que este aparejo se elaboraba con creta y cola fuerte.

Seguidamente, se señala que era imprescindible esperar a que la última capa de aparejo secara antes de aplicar la siguiente. También se indica que entre capa y capa había que eliminar las protuberancias y tapar los defectos con una masilla a base de yeso y cola,

¹⁵⁰⁰ Watin, J. F., 1772, III, p. 214.

¹⁵⁰¹ Ibídem nota anterior.

¹⁵⁰² Watin, J. F., 1772, III, p. 215.

¹⁵⁰³ Watin, J. F., 1772, III, pp. 215, 216.

¹⁵⁰⁴ Watin, J. F., 1772, III, p. 216.

denominada *gros blanc*: 4° *Il faut bien prendre garde de ne point appliquer de nouvelles couches que la dernière ne soit bien sèche; entre les couches il faut abattre les petites bosses, boucher les défauts...avec un mastic qu'on gait de blanc & de colle qu'on appelle gros blanc...*¹⁵⁰⁵. Además la última capa de aparejo, un poco menos espesa, debía darse en caliente y presionando suavemente con la brocha: 5° *La dernière couche de blanc doit-êre d'une bonne chaleur, & donnée un peu plus clair en aduocissant légèrement avec la brosse*¹⁵⁰⁶.

Una vez seca la superficie aparejada, se cortaban unos trozos de piedra pómez dándoles la forma adecuada en función de la superficie a pulir: planos para los paneles y redondeados para las molduras. Además, se confeccionaban pequeños bastones de madera clara¹⁵⁰⁷ para descargar con ellos las molduras embotadas de yeso:

6° *L'ouvrage bien sec, prenez une pierre ponce que vous taillerez uniment, & userez sur un carreau en en formant de plattes, pour adoucir le milieu des panneaux, & d'autres que vous arrondirez pour aller dans les moulures; vous taillerez aussi des petits bâtons de bois blanc très mincs pour vuidier vos moulures qui peuvent être engorgées par des blancs*¹⁵⁰⁸.

A continuación se pulía la superficie, previamente humedecida a brocha, utilizando para ello los trozos de piedra pómez, planos o redondeados según las zonas, así como los bastoncillos de madera para acceder a las esquinas. Después, se lavaba la superficie con una esponja y se aplastaban todos los granulillos presentes en la misma con el dedo, pásandose, por último, una tela gruesa por encima:

7° *Adoucissez votre ouvrage en n'en mouillant que petite partie à petit partie avec votre brosse, vous servant de vos pierres selon vos parites, & de vos petits bâtons de bois blanc pour entrer dans les carrés... Lavez ensuite avec une petite éponge... & ôtez tout les petits grains qui peuvent s'y trouver bien légèrement avec le doigt. C'est ce qui prépare la beauté de l'ouvrage & paroît rendre le bois comme un métal doré d'or moulu. Passez par-dessus un linge qui foit de toile rude...*¹⁵⁰⁹.

El autor puntualiza aquí que de esta fase dependía la belleza de la obra además de proporcionar a la madera la apariencia de un metal dorado con oro molido.

Pulida, lavada y seca la superficie se procedía a repasar la talla con hierros en forma de gancho de distinto tipo y también se descargaban de aparejo las molduras, ejecutándose todo ello con esmero: 8° *L'ouvrage adouci, lavé & sec... on prend des fers faits en forme de crochet de différentes espèces, avec lesquels on répare toute la sculpture; on dégorge les moulures, c'est ce qu'on appelle réfendre & réparer; ce qui doit se faire avec bien du soin*¹⁵¹⁰.

Después tenía lugar la operación de desgrasado de la superficie con una tela humedecida que se pasaba por las zonas a bruñir. Además éstas se lavaban con una pequeña esponja: 9° *L'operation faite, il faut dégraisser avec un linge mouillé qu'on passe légèrement sur les parties qu'on se propose de brunir, les laver avec une petite*

¹⁵⁰⁵ Watin, J. F., 1772, III, pp. 216, 217.

¹⁵⁰⁶ Watin, J. F., 1772, III, p. 217.

¹⁵⁰⁷ Watin no especifica de que madera se trataba, únicamente que debía ser clara, de lo que deducimos que quizá fuera madera de boj, tal y como se ha venido haciendo en la práctica del dorado tradicional.

¹⁵⁰⁸ Watin, J. F., 1772, III, p. 217.

¹⁵⁰⁹ Watin, J. F., 1772, III, p. 218.

¹⁵¹⁰ Ibídem nota anterior.

éponge, & prendre garde qu'il ne reste aucuns grains ou poils de brosse¹⁵¹¹. Watin advierte que debía evitarse que quedaran en la superficie granulillos y pelos de la brocha empleada para extender el aparejo.

Cuando secaba la superficie se pasaba cola de caballo por todas partes para que quedara totalmente lisa: *10° L'ouvrage fec, prélez légèrement avec de la préle toutes les parties unies... & lissez-le parfaitement*¹⁵¹². Seguidamente, se mezclaba cola de pergamino en caliente con pigmento amarillo ocre, molido con agua, y se dejaba reposar. Esta mezcla se aplicaba en caliente con una brocha suave y limpia:

*11° Prenez de la colle de parchemin... mettez-y de l'ocre jaune broyé fur une pierre avec de l'eau; lequel étant détrempé avec la colle chaude, vous laisserez reposer... employez-le très-chaud avec une brosse très-douce & bien nette...*¹⁵¹³.

A continuación, se frotaba ligeramente toda la superficie, que debía estar ya seca, con una tela nueva y sin humedecer, para eliminar los gránulos y los pelos de la brocha que pudieran haber quedado en la misma:

*12° La jaune posé & bien sec, avec un linge de toile neuve & sèche, frottez légèrement dessus votre ouvrage, pour en ôter les grains & poils de brosse qui peuvent s'y trorover. La jaune sert à la dorure pour prendre l'or, ce qui lui sert de mordant & à remplir les fonds ou quelquefois l'or ne peut pas entrer*¹⁵¹⁴.

Vemos que este estrato amarillo actuaba como mordiente del oro y también servía para rellenar las zonas donde el oro no llegaba a aplicarse.

Sobre las partes a bruñir y también sobre las que irían mate se extendía el mordiente o sisa, confeccionado con bol arménico, un poco de sanguina, una mínima cantidad de lápiz plomo y algunas gotas de aceite de oliva:

*13° Il faut donner sur les parties qu'on veut brunir, & fur les parties qui doivent rester mattes, trois couches d'assiette, qui eft composée de bol d'Armenie, d'un peu de sanguine, très-peu de mine de plomb, & quelques gouttes d'huile d'olive... Les drogues doivent être broyées très-finement chacune a part... ensuite les mêler ensemble avec de l'huile d'olive, & les rebroyer toutes ensemble. Cette composition fait la beauté de la dorure...*¹⁵¹⁵.

Vemos que, según Watin, de dicha mezcla dependía la belleza del dorado.

Para desleir la mezcla de bol se empleaba cola de pergamino caliente y se aplicaban tres capas tanto en las zonas a bruñir como en las mate, pero evitando siempre los fondos que debían conservar la tonalidad amarilla antes mencionada:

*14° Prenez de la colle légère de parchemin... lorsqu'elle est un peu chaude, détrempez y l'assiette. Donnez-en trois couches... étendez les couches sur les parties qu'on veut brunir, & sur celles qui doivent rester mattes évitant de n'en point laisser entrer dans les fonds qui doivent rester en jaune*¹⁵¹⁶.

¹⁵¹¹ Ibídem nota anterior.

¹⁵¹² Ibídem nota anterior.

¹⁵¹³ Watin, J. F., 1772, III, pp. 218, 219.

¹⁵¹⁴ Watin, J. F., 1772, III, p. 219.

¹⁵¹⁵ Watin, J. F., 1772, III, pp. 219, 220.

¹⁵¹⁶ Watin, J. F., 1772, III, p. 220.

Además, las zonas que irían mate se frotaban después con una tela nueva y seca, con lo que se conseguía que el oro sin bruñir se asentara correctamente y brillara: *15° Après lesdites trois couches, frottez les endroits qui doivent rester mats, avec un linge neuf & sec... ce qui fait que l'or qu'on ne doit point brunir, s'étend bien, devient brillant...*¹⁵¹⁷. Por último, se aplicaban dos manos de la misma mezcla de bol en las partes a bruñir: *16° Donnez ensuite deux couches de la même assiette détrempee... sur les parties... qui doivent être brunies*¹⁵¹⁸.

Para dorar se utilizaba oro muy bello y de color uniforme: *17° Prenez de l'or très-beau, d'égale couleur...*¹⁵¹⁹. A continuación, se tomaba el pan de oro del librillo en el que se guardaba y se colocaba en el pomazón, humedeciéndose después la superficie a dorar con agua clara, pura, limpia y, sobre todo, fresca. Este requisito implicaba que en verano se añadiera hielo al agua, que además debía cambiarse cada media hora:

*18° Vuidez un livret d'or sur votre coussinet, mouillez votre ouvrage avec de l'eau claire, pure, nette, & surtout très fraîche; car dans l'été on y ajoute de la glace, avant soin d'en changer de demi-heure en demi-heure. Vous aurez des pinceaux de différentes grosseurs pour mouiller à mesure la partie qu'on veut dorer, ne mouillant que la place où vous voulez mettre votre or...*¹⁵²⁰.

Constatamos en el texto que se empleaban pinceles de distinto grosor en función del tamaño de la zona a dorar, y también que solo debía mojarse aquella donde fuera a asentarse el oro.

Cuando ya se había aplicado el pan de oro, se humedecía con un pincel la parte de atrás, lo que hacía que se extendiera bien y después se respiraba sobre el mismo: *19° La feuille posée, faites passer avec un pinceau de l'eau derrière la feuille que vous venez de poser... cette eau étend la feuille, ensuite on halete dessus légèrement...*¹⁵²¹.

Para poder bruñir era necesario dejar que el dorado secara, aunque nunca en exceso, ya que ello haría que el bruñido fuera menos bello: *20° La partie étant dorée, laissez la sécher pour brunir les parties que vous avez disposé, ayant soin que l'ouvrage ne soit pas trop sec, ce qui redroit le bruni moins beau...*¹⁵²². Además se requería, antes de proceder a bruñir, eliminar el polvo que podía haberse depositado en la superficie con un pincel de pelo largo y suave: *21° Passez un pinceau de poil long & très doux, bien légèrement sur l'ouvrage, pour ôter la poussière qui pourroit y être tombée; ensuite, avec votre pierre à brunir, allez & revenez dessus votre ouvrage...*¹⁵²³.

Una vez bruñidas las zonas deseadas era necesario proporcionar el aspecto mate a las otras partes de la obra, lo que se conseguía extendiendo allí una mano de cola de pergamino en caliente: *22° Vos parties brunies, il faut matter les autres, ce qui se fait en prenant de la colle de parchemin... qu'on applique chaude... ne passant qu'une seule fois dessus l'or, & entrant bien dans les petits fonds & refends de sculpture, ce qui*

¹⁵¹⁷ Ibídem nota anterior.

¹⁵¹⁸ Watin, J. F., 1772, III, pp. 220, 221.

¹⁵¹⁹ Watin, J. F., 1772, III, p. 221.

¹⁵²⁰ Ibídem nota anterior.

¹⁵²¹ Ibídem nota anterior.

¹⁵²² Watin, J. F., 1772, III, pp. 221, 222.

¹⁵²³ Watin, J. F., 1772, III, p. 222.

*matte & appule l'or...*¹⁵²⁴. Como se puntualiza en el texto, la cola debía penetrar bien en los fondos y hendeduras de la talla.

Seguidamente se preparaba el *vermeil* empleando sangre de drago, achiote, gomaguta y un poco de azafrán. Estas sustancias se cocían hasta que adquirían la consistencia de un licor que después se colaba por un tamiz de seda o muselina. Para su empleo se mezclaba con agua de goma arábica:

*23° Préparez le vermeil qui est une liqueur qu'on fait avec une partie de sang dragon, de raucou, de gomme gutte & du beau safran que vous ferez bouillir ensemble en consistance d'une liqueur que vous passerez dans un tamis de soie ou mousseline, chaque fois que vous l'employerez, jetez-y de l'eau de gomme arabique...*¹⁵²⁵.

Dicha mezcla se extendía con un pincel muy fino sobre todos los fondos de la decoración, esquinas y pequeños relieves, lo que proporcionaba reflejos a la obra y le confería el color del oro molido:

*24° Passez votre vermeil avec un pinceau très-fin, trempant le pinceau pour vermillonner dans tous les refends de vos ornemens, dans les carrés & petites épaisseurs, lesquels donnent un reflet à l'ouvrage, & lui donnent la couleur d'or moulu...*¹⁵²⁶.

Por último, se volvía a aplicar sobre las zonas mate una segunda mano de cola, pero esta vez más caliente que la primera: *25° Avec de la colle á matter, passez sur tous vos mats, une seconde couche de colle plus chaude que la première: cela s'appelle repasser...*¹⁵²⁷.

Por otra parte, Watin expone una serie de cuestiones que debían observarse para dorar una obra con distintos tipos de oro como el verde, el limón, etc. En primer lugar señala que los aparejos a emplear eran los mismos, con la única diferencia de que en las partes a dorar con dichas tonalidades de oro no debía darse la imprimación amarilla, dejándose el aparejo blanco a la vista:

*Quelquefois on veut dorer de différens ors, comme or verd, or citron, & c. Les apprêts de l'ouvrage sont les mêmes, il faut observer seulement qu'en couvrant l'ouvrage de jaune, il faut réserver en blanc, qui est le fond de la dorure, les parties qui doivent être dorées d'or verd ou d'or citron*¹⁵²⁸.

Sobre el aparejo de yeso, en el caso de utilizar oro verde, se daba una mano de albayalde, molido finamente en agua, con un poco de azul de Prusia y de grana de Avignon, aglutinados con la misma cola empleada en la imprimación amarilla, es decir cola de pergamino:

*Pour l'or verd, donnez une couche avec un peu de blanc de céruse, broyé très fin à l'eau, dans lequel vous mettrez un peu de bleu de Prusse tendre, & un peu de stil de grain, lequel fera un ver d'eau de la couleur de votre verd que vous détremperez avec la même colle dont vous êtes servi pour le jaune*¹⁵²⁹.

¹⁵²⁴ Watin, J. F., 1772, III, pp. 222, 223.

¹⁵²⁵ Watin, J. F., 1772, III, p. 223.

¹⁵²⁶ Ibídem nota anterior.

¹⁵²⁷ Ibídem nota anterior.

¹⁵²⁸ Watin, J. F., 1772, III, p. 225.

¹⁵²⁹ Ibídem nota anterior.

Para dorar con oro de tono limón se añadía al albayalde un poco de ocre, lo que en definitiva significaba, según el autor, que en cada parte debía aplicarse el mismo color del oro que se iba a extender encima:

*Pour le citron, chargez le fonds de la céruse d'un peu de fil de grain, d'où il faut conclure qu'il faut que chaque partie soit peinte de la couleur de l'or qu'on veut poser dessus. L'ouvrage fini & doré, il faut faire de vermeils verts ou citrons. Pour le vers, il faut les composer de verd de vessie avec de la gomme; & pour le citron, éclaircir le vermeil...*¹⁵³⁰.

Se indica también en el texto que una vez dorada la obra se debían confeccionar los correspondientes *vermeils* en tonos verdes o limón. Para los primeros se utilizaba verde vejiga mezclado con cola y para el segundo el *vermeil* rojo anteriormente descrito, pero rebajando su tono.

Watin describe también la técnica del plateado señalando previamente que en el caso de la escultura se seguía el mismo sistema que al dorarlas. Por ello los aparejos eran prácticamente idénticos a los que se empleaban en el dorado bruñido. Pero con la diferencia de que, cuando la superficie estaba aparejada, pulida y repasada, se aplicaba una capa de albayalde molido en agua y desleído en cola. Después, se extendían dos capas de albayalde y cola más floja sobre las partes a bruñir, lo que actuaba como mordiente del metal. Seguidamente, se plateaba con pan de plata y se bruñían las partes deseadas. En las zonas mate se extendía plata en polvo aglutinada con cola:

*On argente les ouvrages de sculptures de même qu'on les dore; les apprêts sont les mêmes que ceux de l'or bruni. Quand l'ouvrage est bien apprêté, adouci & réparé; 1° Donnez une couche de beau blanc de plomb broyé bien fin à l'eau & détrempé à la colle... 2° Détrempez ensuite du blanc de plomb avec de la colle plus foible; donnez-en deux couches sur les parties qu'on veut brunir, ce qui servira d'assiette; 3° Argentez l'ouvrage avec de l'argent en feuilles; 4° Brunissez les parties; 5° Quand elles sont sèches, prenez de la colle dans laquelle vous mettez de l'argent moulu, & vous en passerez sur tous les endroits que vous voulez qui soient mats...*¹⁵³¹.

Como vemos, en el caso del plateado no se empleaba la imprimación amarilla ni el bol, utilizándose en su lugar un mordiente de tono blanquecino.

El autor señala además que, si al finalizar el trabajo se deseaba obtener una superficie dorada, era preciso dar una ligera mano de cola de pergamino coloreada con un poco de bermellón. Cuando secaba la superficie se extendía encima un buen barniz dorado para que, después de calentar la obra, pareciera dorada:

*6° L'ouvrage fini, si vous voulez en faire sur le champ un ouvrage doré, donnez une légère couche de colle à matter, dans laquelle vous détremperez un peu de vermeil, enfuit quand elle sera sèche, passez dessus un beau vernis à l'or, en chauffant l'ouvrage, ce qui le fait venir comme si c'étoit de l'or. Comme l'argenture est susceptible du mauvais air, quand on veut qu'elle reste dans sa couleur d'argent, il faut y passer dessus un vernis à l'esprit de vin*¹⁵³².

También constatamos en el texto que para conservar el tono de la plata ésta debía recubrirse con barniz al alcohol.

¹⁵³⁰ Ibídem nota anterior.

¹⁵³¹ Watin, J. F., 1772, III, p. 226.

¹⁵³² Ibídem nota anterior.

Por otro lado, el autor describe el proceso para realizar fondos arenados en las zonas bruñidas doradas o plateadas. Este proceso consistía en aplicar en la superficie una capa de carbonato cálcico y cola sobre la que se espolvoreaba arena fina y tamizada. Al secar se volvía a extender otra mano de la mezcla anterior. Todo ello se efectuaba antes de dar la imprimación amarilla sobre el aparejo de yeso:

Il arrive quelquefois qu'on demande des fonds sablés dans les parties dorées d'or bruni ou d'argent bruni. Ces sables se font en passant sur l'endroit que l'on destine, une couche de blanc fort clair, fort léger, à bonne colle; ensuite l'on sème du sable fin passé au tamis, de la grosseur dont on veut que le fond soit sablé, on retourne le sujet qui rejette le sable qu'il ne veut pas retenir; quand il est sec, on y passe une couche de blanc fort clair à bonne colle, & le fond sablé se trouve prêt. Cela se fait avant que de jaunir l'ouvrage sur le blanc d'apprêt¹⁵³³.

Watin se refiere además al “dorado a la griega”, método en el que se combinaban el dorado al agua y al aceite. Un sistema, según el autor, muy moderno que tenía una serie de ventajas e inconvenientes: exigía menos aparejos que el oro bruñado, por lo que la talla y molduración se cargaban menos de creta de la que, además, se aplicaban menos capas. Este tipo de dorado aunque se podía bruñir, era menos brillante que el dorado al agua bruñado tradicional, pero a la vez las zonas mates eran más bellas, debido a que se doraban al aceite y se barnizaban después de bruñirse aquellas doradas al agua:

La dorure à la greque est une invention très-moderne, qui a ses avantages & ses inconvénients; elle exige moins d'apprêts que l'or bruni, conséquemment les sculptures & moulures ne sont pas sujettes à être autant engorgées de blanc, dont on met beaucoup moins de couches. Cette dorure souffre le bruni, mais il est moins brillant, ses mats aussin sont plus beaux. Cette beauté lui vient de ce que ces mats se font à l'huile après les brunis, & qu'ensuite on les vernits; enfin cette dorure qu'on emploie plus communément pour les meubles, a l'avantage inestimable de ne point s'écailler, d'être flexible au coup de marteau, & de pouvoir être lavé; mais aussi elle est très-pernicieuse pour la santé de ceux qui l'appliquent, l'usage continuel qu'on fait des calcinations, occasionne souvent des maladies très-aigües¹⁵³⁴.

Como vemos, este método de dorado era el empleado normalmente en los muebles, y tenía la ventaja de que no se descamaba, era flexible y se podía lavar. Sin embargo era nocivo para los operarios que lo aplicaban, por el uso constante de las calcinaciones que ocasionaban graves enfermedades.

En cuanto al procedimiento a seguir para su ejecución, en primer lugar se doraban al agua las zonas destinadas a ir bruñidas. Para ello se impregnaba previamente la superficie, como en el dorado bruñado, con cola y ajo: *1° Donnez un encollage à la colle d'ail comme à la dorure d'or bruni¹⁵³⁵*. Después, se extendían dos o tres capas de un aparejo compuesto de sanguina, albayalde y talco calcinados, molidos por separado muy finamente con agua pura, mezclándolos después y volviéndolos a moler juntos con agua: *2° Prenez de la fanguine calcinée... du blanc de céruse calciné & du talc calciné; broyez-les séparément très-fin, à l'eau pure & nette, mélez-les ensuite, & rebroyez-les ensemble à l'eau¹⁵³⁶*. Todo ello se desleía con cola fuerte caliente y se añadía creta: *3° Prenez colle très forte, plus forte que la colle du blanc de dorure, quand elle est très chaude, détrempez-y lesdites couleurs, & y joignez un tiers de blanc de bougival infusé à la colle que vous mêlerez ensemble¹⁵³⁷.*

¹⁵³³ Watin, J. F., 1772, III, pp. 226, 227.

¹⁵³⁴ Watin, J. F., 1772, III, p. 228.

¹⁵³⁵ Ibídem nota anterior.

¹⁵³⁶ Ibídem nota anterior.

¹⁵³⁷ Watin, J. F., 1772, III, p. 229.

La superficie así aparejada se repasaba, lijaba y pulía al igual que en el dorado bruñado: 4° *Donnez deux ou trois couches de votre teinte préparée ci-dessus (N° 2) en tapant, & une troisième en adoucissant* 5° *Dégorgez l'ouvrage avec des fers, réparez les & adoucissez toutes les parties comme on adoucit le blanc de dorure*. Seguidamente se extendía el mismo mordiente que en el dorado bruñado, se doraba y bruñía:

6° *Prenez de l'assiette d'or bruni, couchez-en les endroits que vous voulez brunir...* 7° *Quand l'assiette sera couchée, appliquez votre or aux endroits que vous avez destiné à brunir; laissez-les sécher... & brunissez*¹⁵³⁸.

En cuanto a las partes que debían quedar mate recibían, en primer lugar, tres o cuatro manos de barniz de goma laca que cuando secaban se pulían con cola de caballo, evitando tocar aquellas bruñidas: 8° *L'ouvrage bruni, il faut, sur les parties qu'on veut matter, donner trois ou quatre couche de vernis à gomme lacque; quand elles font séches, polissez-les avec un peu de prêle, prenant garde de gâter les parties brunies*¹⁵³⁹. A continuación se extendía sobre esta superficie el *or couleur*, el mordiente o el mixtión y una vez seca se aplicaba el oro: 9° *Couchez bien exactement l'or couleur, le mordant ou la mixtion...* 10° *Lorsqu'il est bien sec... appliquer l'or*¹⁵⁴⁰. Pasados unos cuantos días estas zonas se recubrían con barniz dorado al alcohol, sobre lo que al secar se volvía a aplicar barniz, pero esta vez graso:

11° *Quand l'or est à son tour bien sec, au bout de quelques jours, posez-y un vernis à l'or, à l'esprit de vin, en chauffant avec un réchaud de Doreur, dans un endroit bien chaud, & ensuite donnez deux ou trois couches de vernis gras*¹⁵⁴¹.

Se señala además que si antes de barnizar faltaba oro en algun lugar se aplicaba allí polvo de oro con un pincel: *Il faut observer avant que de vernir, que s'il y avoit quelque partie qui n'eut pas voulu prendre l'or, comme le fond est brun, il faudroit prendre de l'or en coquille avec un petit pinceau pour passer dans les petits fonds*¹⁵⁴².

Por lo que atañe al dorado al aceite, Watin describe los dos sistemas que se utilizaban en la época para su ejecución: el primero, que denomina “dorado al aceite simple”, se iniciaba dando sobre el soporte de madera una imprimación de aceite de linaza muy secativo: *Dorure à l'huile fimple. 1° Donnez une couche d'impression à l'huile de lin très-sicative*¹⁵⁴³. A continuación se aplicaban tres o cuatro estratos de albayalde calcinado y molido finamente en aceite graso: 2° *Faites calciner de la céruse, broyez la très-fine à l'huile grasse, & la détrempez avec de l'essence... donnez-en trois ou quatre couches uniment & séchement...*¹⁵⁴⁴. Sobre ello se extendía mordiente color de oro que se había colado previamente por una tela fina: 3° *Prenez de l'or couleur, passé par un linge bien fin, & avec une brosse très propre... couchez l'or couleur bien uniment & à sec...*¹⁵⁴⁵. Por último se doraba con la ayuda de un algodón: 4° *Mettez l'or sur le coussin, & dorez votre partie à fond avec du coton, en ramendant les petits endroits dans les fonds avec de l'or...*¹⁵⁴⁶.

¹⁵³⁸ Ibídem nota anterior.

¹⁵³⁹ Ibídem nota anterior.

¹⁵⁴⁰ Watin, J. F., 1772, III, p. 230.

¹⁵⁴¹ Ibídem nota anterior.

¹⁵⁴² Ibídem nota anterior.

¹⁵⁴³ Ibídem nota anterior.

¹⁵⁴⁴ Ibídem nota anterior.

¹⁵⁴⁵ Watin, J. F., 1772, III, p. 231.

¹⁵⁴⁶ Watin, J. F., 1772, III, p., 231.

El segundo método, denominado “dorado al aceite barnizado y pulido”, era según Watin el empleado comunmente en los muebles: *Dorure à l’huile vernie polie. Cette dorure à l’huile s’emploie ordinairement pour les équipages & les meubles*¹⁵⁴⁷. El proceso comenzaba aplicando un estrato compuesto de albayalde, amarillo ocre y litargirio, molidos en aceite de linaza y después diluidos en aceite graso y esencia de trementina en la misma proporción:

*1° Mettez sur le sujet une couche de blanc de céruse, avec moitié ocre jaune & de litharge, le tout broyé bien fin à l’huile de lin, détrempez-le tout avec moitié d’huile grasse & d’essence de térébenthine, & étendez la couche uniment & séchement*¹⁵⁴⁸.

Una vez seco dicho estrato se extendían varias capas de una mezcla de albayalde y aceite graso, lo que se llevaba a cabo en un lugar seco o al sol, dejando que pasara un día entre capa y capa: *2° La couche sèche, prenez de la teinte blanc*¹⁵⁴⁹ *donnez-en plusieurs couches dans un endroit chaud, ou au soleil; laissez sécher les couches á un jour de distance, donnez-en autant que l’ouvrage l’exige...*¹⁵⁵⁰. A continuación se pulía la superficie, con piedra pómez y agua hasta que quedaba lisa y uniforme como un cristal: *3° ...adoucisiez d’abord avec une pierre ponce & de l’eau ...quand la teinte dure est bien adoucie, elle doit être sans rayure & unie comme une glace*¹⁵⁵¹.

Después se aplicaban cuatro o cinco manos de barniz de goma laca al alcohol, en un lugar expuesto al sol. En los fondos amplios de los paneles que debían ir totalmente dorados se extendían hasta diez capas de dicho barniz:

*4° Prenez du beau vernis à gomme laque... & avec une brosse de poil de blaireau, donnez quatre à cinq couches de vernis... toujours á une chaleur douce, dans un endroit exposé au soleil. S’il y avoit de grands fonds de panneaux unis à dorer en plein, donnez jusqu’à dix couches de ce vernis*¹⁵⁵².

Cuando secaba el barniz se pulían con cola de caballo los fondos de los paneles y la talla y después, con un a tela con potea o trípoli diluído en agua, se volvía a pulir la superficie, adquiriendo con ello la apariencia de un cristal:

*5° lorsque les couches de vernis sont bien sèches, polissez avec de la prêle dans les fonds de panneaux & dans les sculptures; ensuit prenez de la serge avec de la potée ou du tripoli, qu’il faut détremper dans l’eau; polissez bien votre venis, qu’il devienne comme une glace*¹⁵⁵³.

Seguidamente se colocaba la obra en un lugar seco y se aplicaba en la misma con una brocha muy limpia una mano de mixtión: *6° L’ouvrage poli, portez-le dans un endroit chaud... donnez une couche de mixtion avec une brosse très-propre & très douce...*¹⁵⁵⁴.

¹⁵⁴⁷ Watin, J. F., 1772, III, p. 232.

¹⁵⁴⁸ Ibídem nota anterior.

¹⁵⁴⁹ Watin se remite aquí a la fórmula que cita en la página 161 para confeccionar este color: *blanc de ceruse calcine & de huile grasse...*

¹⁵⁵⁰ Watin, J. F., 1772, III, pp. 232.

¹⁵⁵¹ Ibídem nota anterior.

¹⁵⁵² Watin, J. F., 1772, III, pp. 232, 233.

¹⁵⁵³ Watin, J. F., 1772, III, p. 233.

¹⁵⁵⁴ Ibídem nota anterior.

Para dorar las zonas amplias se posaba directamente en la superficie el oro desde el librillo, quedando así asentado sin arrugarse o plegarse. Esta forma de dorar se denominaba *poser au livret*:

*7° ...Pour dorer les grandes parties, prenez un livret d'or, en l'ouvrant, appuyez le bord de la feuille & l'ouvrez à mesure que la feuille s'étend entiere sans aucun pli; cela s'appelle poser au livret. Vous poserez vos feuilles à côté l'une de l'autre... Pour ce qui est des fonds & des sculptures, il faut dorer, comme on l'a dit, en appuyant l'or avec du coton*¹⁵⁵⁵.

No obstante, en los fondos y en la talla se fijaba el oro con la ayuda de un trozo de algodón. Después, con un pincel suave, se frotaba el oro para que se adhiriese bien a la superficie y se dejaba secar varios días: *8° Epoustez bien votre or avec un piceau très doux, & laissez-le fécher plusieurs jours*¹⁵⁵⁶.

A continuación se aplicaba un barniz dorado al alcohol: *Lorsque la partie est dorée... vernissez votre ouvrage avec votre vernis à l'or à l'esprit de vin indiqué pg. 80*¹⁵⁵⁷ que el autor señala correspondía al que describe en la parte de su obra dedicada a los barnices. Éste se confeccionaba con goma laca, goma guta, sangre de drago, un poco de bija y de azafrán. La proporción de cada ingrediente variaba según la tonalidad que se deseara obtener¹⁵⁵⁸.

Al secar la superficie se extendían varias capas de barniz graso blanco o de color dorado dejando secar cada una de ellas por espacio de tres días antes de aplicar la siguiente: *10° L'ouvrage sec, prenez du vernis gras blanc ou du vernis gras à l'or... donnez-en plusieurs couches, laissant une distance de deux jours d'une couche à l'autre... à l'égard des meubles, on en donne deux ou trois couches*¹⁵⁵⁹. El primero se elaboraba con copal, aceite de linaza y esencia de trementina¹⁵⁶⁰. Por su parte, el barniz graso al oro se preparaba con ámbar y goma laca, fundidas antes por separado, y después mezcladas con aceite de linaza cocido y esencia de trementina coloreada con goma guta, azafrán, sangre de drago y un poco de achiote¹⁵⁶¹. Como vemos, en el caso de los muebles la norma era aplicar de dos a tres estratos de barniz.

Por último la superficie barnizada se pulía con trípoli y agua, lustrándose después con la palma de la mano y aceite de oliva:

*11° Polissez les panneaux sur le vernis avec du tripoli & de l'eau, & lustrez-les avec la paulme de la main & de l'huile d'olive... si ci sont des trains de voitures ou des meubles, qui ne fe polissent gueres, l'on y donne plus de couches de vernis à l'or à l'esprit de vin, & deux ou trois couches de vernis gras*¹⁵⁶².

En el texto se señala también que en los muebles, al pulirse poco, se extendían más capas de barniz al alcohol dorado y dos o tres de barniz graso.

¹⁵⁵⁵ Watin, J. F., 1772, III, pp. 233, 234.

¹⁵⁵⁶ Watin, J. F., 1772, III, p. 234.

¹⁵⁵⁷ Ibídem nota anterior.

¹⁵⁵⁸ Watin, J. F., 1772, I, p. 80.

¹⁵⁵⁹ Watin, J. F., 1772, III, p. 234.

¹⁵⁶⁰ Watin, J. F., 1772, I, p. 81.

¹⁵⁶¹ Watin, J. F., 1772, I, p. 84.

¹⁵⁶² Watin, J. F., 1772, III, pp. 233, 234, 235.

Por otro lado, el autor indica que cuando no se deseaba emplear oro para dorar un objeto se podía imitar su color empleando una pintura al óleo o al temple, confeccionada con pigmento amarillo de Nápoles, blanco de plomo y ocre, a lo que se añadía una pequeña cantidad de teleffo:

Lorsqu'on ne veut pas dorer un sujet, on le met en couleur d'or, ce qui se fait avec le plus ou moins de jaune de Naples, de blanc de céruse & d'ochre de Berri¹⁵⁶³, on y peut joindre un peu d'ospin rouge pour souvenir le ton de l'or: on les emploie ou à l'huile, ou à la détrempe¹⁵⁶⁴.

Para finalizar recogemos las referencias que aporta Watin sobre la técnica del bronceado, que se inician con la descripción del tipo de metal que se empleaba para su ejecución: el “oro de Alemania”, que era cobre batido en láminas muy finas que se guardaban en librillos de papel. Especifica también este autor que “el bronce” era asimismo el “oro de Alemania” molido que se conservaba en pequeñas conchas, de ahí su nombre de “oro a la concha”. El “bronce ordinario”, que los artesanos denominaban “metal”, era una aleación de cobre con latón o estaño:

...L'or d'Allemagne est de l'auripeau¹⁵⁶⁵ rebattu, jusqu'à ce qu'il soit très mince; on le garde dans des livres de papier... La bronze est de ce même or d'Allemagne broyé, on en met dans de petites coquilles, & alors on l'appelle or en coquille. La bronze ordinaire appelée chez les Ouvriers métal, est un alliage de cuivre avec du léton ou de l'étain...¹⁵⁶⁶.

Además define el bronceado como el sistema con el que se aplicaba polvo de bronce sobre las figuras y otros adornos: *...Bronzer, c'est appliquer la bronze sur la figure & autres ornemens...¹⁵⁶⁷.*

El procedimiento a seguir para broncear consistía en extender un mordiente de tono amarillo sobre la superficie sobre el que se espolvoreaba, cuando estaba casi seco, el bronce con un pincel. Después, se frotaba con una brocha para que se desprendiera el metal que no se había adherido al mordiente:

...On bronze autrement, si l'on veut, en mettant de notre mordant jaune indique pag 206 avec une brosse ou pinceau sur le sujet; quand il est à moitié sec... on poudre la bronze avec une pinceau, on frotte la pièce avec une brosse neuve, afin de faire tomber le superflu de la bronze qui n'a pint été arrêté par le mordant... il n'est pas nécessaire de passer aucuns venis par-dessus¹⁵⁶⁸.

Comprobamos en el texto que no era necesario barnizar la superficie bronceada.

Incluimos a continuación otros textos literarios en los que se contiene alguna información relativa al argumento que nos ocupa. Este es el caso de la *Encyclopedie ou Dictionnaire raisonné des Arts, des sciences et des métiers* de Diderot y D'Alembert publicada en París entre 1751-1772. En esta obra se describen los procedimientos y materiales empleados en la técnica del dorado, tomándose prácticamente todo ello de la obra de Félibien, examinada en el capítulo anterior. No obstante, se incluye una serie de

¹⁵⁶³ Pigmento ocre que se obtenía de algunas minas profundas de la región francesa de Berry. Watin, J. F., 1772, II, p. 138.

¹⁵⁶⁴ Watin, J. F., 1772, II, p. 160.

¹⁵⁶⁵ Cobre amarillo batido en finas láminas como si fueran de papel, material que utilizaban los pasamaneros. Watin, J.F., 1772, p. 240.

¹⁵⁶⁶ Watin, J. F., 1772, III, pp. 240, 241.

¹⁵⁶⁷ Watin, J. F., 1772, III, p. 241.

¹⁵⁶⁸ Watin, J. F., 1772, III, p. 243.

datos sobre el oro que no aparecen en la obra de dicho autor y que consideramos de interés. Así, al definir el término oro, se hace alusión a las cinco tonalidades que existían en la época: blanco, amarillo, rojo, verde, gris o azul: *...On ne connoît que cinq ors de couleur, qui sont l'or blanc, l'or jaune, l'or rouge, l'or verd, l'or gris ou bleuâtre*¹⁵⁶⁹. Seguidamente se menciona que el amarillo era el oro fino más puro: *L'or jaune, est l'or fin dans toute sa pureté*. El rojo, era oro de dieziseis quilates, que se obtenía aleando tres partes de oro fino y una de cobre: *L'or rouge, est or au titre de 16 karats, allié par trois parties d'or fin sur une de cuivre rosette*. Por su parte el verde, también de dieciséis quilates, se confeccionaba con tres partes de oro fino y una de plata fina: *L'or verd, est aussi au titre de 16 karats, fait avec trois parties d'or fin & une partie d'argent fin*. En cuanto al oro gris o azul se elaboraba mezclando arsénico o limaduras de acero: *L'or gris ou bleu... se fait par la melange de l'arsenic ou de la limaille d'acier...* Por último, el oro blanco era simplemente plata fina: *L'or blanc est asses improprement appellé or, n'étant autre chose que de l'argent, à-moins que pour éteindre sa vivacité on ne le mélange un peu, ce qui arrive rarement*¹⁵⁷⁰.

También podemos citar aquí la *Encyclopedie ou Dictionnaire Universel Raisonné des Connoissances humaines* del año 1775, donde se define el “dorado a la griega” descrito por Watin¹⁵⁷¹:

De la dorure à la greque pour meubles, canapés, fauteuils. Cette façon de dorer, à laquelle on a donné le nom de dorure à la greque, n'a reçu cette dénomination que parce qu'elle a été mise en ufage durant le regne très-court d'une mode qu'on appelloit il y a 10 à 12 ans à la grecque.

Vemos, por tanto, que este sistema surgió en el periodo de transición entre el estilo Luis XV y el Luis XVI para su empleo en los muebles inspirados en el denominado “gusto griego” en boga en esos momentos, de ahí su denominación.

Por otro lado, la prensa de la época ofrece ocasionalmente información sobre técnicas artísticas. Este es el caso del *Semanario económico compuesto de noticias prácticas, curiosas y eruditas, de todas ciencias, artes y oficios* que se publica en Madrid entre 1765-1778¹⁵⁷², donde aparecen ciertas referencias a métodos y sustancias empleados para dorar y barnizar el mobiliario. Así se cita un sistema, empleado en Alemania, para imitar la apariencia del oro en marcos de cuadros y espejos, sin necesidad de dorar, y utilizando únicamente un barniz coloreado¹⁵⁷³:

Este es un Varniz que usan los Alemanes sobre las molduras de cuadros, y espejos, sin poner debaxo oja alguna; ni mas que una sisa; y quedan dorados, con tanta hermosura, como si fuera con oro fino. Para hacer el Varniz, se toman ocho onzas de Cárove, y dos onzas de goma Laca: primero se funde el Cárove¹⁵⁷⁴ en una olla de tierra vidriado, o en un Alambique sin cabeza en grande fuego: fundido, se le echa la goma laca, hasta que también se funda. Después se aparta del fuego, y se dexa enfriar un poco, observando con un palo, si esta la materia bien liquida: se le añader luego seis, ú ocho onzas de aceyte de terebentina, para desleirlo todo; se rebuelve continuamente con un palo, y se le añade una cucharada de Azeyte de Linaza, cocido con Aloes Hepatico en consistencia, como de pomada; y para aclarar esta pomada... y reducirla a una

¹⁵⁶⁹ Diderot, D. & D'Alembert, J., 1751-1772, vol. XI, p. 528.

¹⁵⁷⁰ Ibídem nota anterior.

¹⁵⁷¹ De Felice, M., (coord.), 1775, p. 350.

¹⁵⁷² En este periodo de tiempo redacta el semanario Pedro Araus.

¹⁵⁷³ 11 de abril de 1765, p. 7.

¹⁵⁷⁴ Ámbar.

*consistencia como de jarave, se le añade Aceyte de Terebentina, dando color con la Flor de Alazor*¹⁵⁷⁵.

Vemos que esta descripción es incompleta ya que no se informa de cómo se preparaba la superficie de madera antes de aplicar el barniz.

En este semanario se recoge también una fórmula para confeccionar una sustancia de tono rojo a emplear sobre las superficies doradas o plateadas bruñidas:

*Para hacer un hermoso encarnado claro, que se puede sentar sobre el oro bruñado, que es muy hermoso, se toma sangre de drago fina, ó en lagrimas; se pulveriza sutilmente; después se tiene aguardiente hecho con vino recocado muchas veces... se pone dentro de un frasquito, y se echa a infundir la sangre de drago pulverizada en el expressado espiritu de vino, y se vé disolver, manifestando un color muy encarnado; del qual se toma con un pincel, y se sienta sobre hojas de oro, ó plata escarchadas, que sirven para fondos de piedras blancas, que hace parecer rubies... y igualmente se sienta sobre oro, ó plata bruñida...*¹⁵⁷⁶.

Esta mezcla equivale al *vermeil* que aparece en ciertos tratados de técnica de la época.

Así mismo, en esta publicación encontramos un método para broncear objetos de madera, entre otros: *Para broncear o dar color de bronce a todo género de obra, ó figura, bien sea de madera, hueso, marfil, de suerte que el bronceado resista poderosamente al agua.* El proceso consistía en pintar el objeto con tierra roja oscura aglutinada con aceite de nueces. Cuando secaba la capa pictórica, se extendía encima polvo de oro falso aglutinado con barniz:

*Tomese de la tierra de color obscuro roxo de Inglaterra, y remuelase bien con aceyte de nueces; después pintese con esto toda la figura que se quiera broncear, y dexese enxugar bien. Luego se pondrá un poco de barniz... en una concha pequeña; y mojando la punta del pincel en el referido barniz, y después en oro de Alemania en polvo, se pasará el pincel por sobre la figura con la igualdad mas posible; y en esta forma, se continuará hasta que la figura quede toda ella bronceada. En lugar de oro de Alemania, se puede usar de la limadura sutil de laton, ó bronce, que no es tan caro, y hace bello efecto*¹⁵⁷⁷.

Esta fórmula es muy semejante a la que recoge Montón¹⁵⁷⁸ para obtener superficies bronceadas.

A continuación se incluye una receta para elaborar un “barniz para broncear”, a base de goma laca pulverizada diluída en alcohol:

*Tomese una onza de buena goma laca en tabletas, muelase hasta reducirla á polvo en un matríz de vidrio... y echese sobre los polvos medio cuartillo del mejor espiritu de vino que se pueda encontrar; cierrase al instante el matríz, y dexese asi por quatro dias en infusión, para que poco a poco se vaya disolviendo la laca; mientras está en infusión, es necesario remover el matríz tres, ó quatro veces al día, para evitar que los polvos de la goma laca se hagan una pasta, y se peguen a las paredes, y suelo del matríz; pero si passados los quatro dias no se ha disuelto la goma, se colocará el matríz en un baño de arena á un fuego muy suave, y en esta forma se disolverá enteramente la goma, y luego está bien disuelta, el barniz tiene toda su perfección...*¹⁵⁷⁹.

¹⁵⁷⁵ Cártamo.

¹⁵⁷⁶ 18 de abril de 1765, pp. 13, 14.

¹⁵⁷⁷ 26 de diciembre de 1765, p. 300.

¹⁵⁷⁸ Montón, B., 1757, p. 155.

¹⁵⁷⁹ Ibídem nota anterior.

Este sistema es prácticamente el mismo que seguimos algunos restauradores de muebles en la actualidad para confeccionar barniz de goma laca.

1.1. CONSIDERACIONES A LAS FUENTES LITERARIAS- TRATADÍSTICA

De todo lo expuesto hasta el momento constatamos que siguen siendo Francia e Inglaterra los países donde se publican los textos que contienen la información más completa sobre la técnica que nos ocupa. En ellos se aborda la descripción de los diferentes métodos y sustancias empleadas en el dorado de las superficies de madera de forma extensa y pormenorizada. Por lo que atañe a España, es el tratado de Palomino el que proporciona más datos al respecto, si bien de manera más concisa que los anteriores y sin referirse a muchos aspectos del proceso del dorado al agua. En cuanto al resto de los textos españoles consisten en una mera recopilación de recetas sin que encontremos, por lo general, descripciones del proceso de dorado al completo. No obstante, de ellos y de otros de características parecidas que se publican en algunos países europeos, es posible extraer datos de interés.

Mencionaremos a continuación las diferencias y semejanzas en los procedimientos y materiales empleados para la ejecución de los revestimientos metálicos que se aprecian en la literatura de este siglo con respecto a aquellos recogidos en la de la centuria anterior. En primer lugar en lo que se refiere al dorado al agua, en líneas generales, el proceso es prácticamente el mismo. Así, se sigue concediendo especial atención a la preparación de la superficie a dorar mediante el aparejo de yeso. Éste se confeccionaba con carbonato cálcico y cola animal que en Francia era de pergamino y en Inglaterra podía ser también de guantes. De este aparejo se aplicaban sobre la madera, previamente imprimada con la misma cola antes citada, entre siete y ocho capas en Inglaterra, dato que ya mencionan en el siglo XVII Stalker y Parker¹⁵⁸⁰. En Francia el aparejo era más grueso, ya que se daban de siete a diez estratos según las zonas. La superficie aparejada se lijaba, pulía y repasaba al igual que en la centuria anterior, aunque en el caso francés surgen ciertos materiales como los trozos de piedra pómez cortados en forma plana, para pulir las partes lisas, o redondeada, para las molduras. También son nuevos los bastoncillos de madera que se emplean en las esquinas y en las zonas hundidas para descargarlas de yeso. En Francia se extendía sobre el aparejo una capa de cola y pigmento amarillo, cuya finalidad era evitar que se apreciara la carencia de oro en las zonas donde éste no se había aplicado.

Por lo que atañe a la confección del bol, en el país galo se recurre a la misma fórmula que proporciona Félibien¹⁵⁸¹ en el siglo anterior a base de bol, sanguina, grafito, aceite de oliva y cola de pergamino. Una mezcla de la que se aplicaban tres capas por toda la superficie, tanto en las zonas a bruñir como en las que se dejarían mate. Por su parte en Inglaterra se daban dos capas de una composición, muy semejante a una citada por Stalker y Parker¹⁵⁸², confeccionada con bol, negro de plomo, aceite de oliva y cera, aglutinados en cola de pergamino o de guantes. Además se podía emplear otra a base de bol, sebo y el mismo tipo de cola que en el caso anterior.

¹⁵⁸⁰ Stalker, J. y Parker, G., 1988, cap. XIX, p. 54.

¹⁵⁸¹ Félibien, A., 1697, p. 210.

¹⁵⁸² Stalker, J. y Parker, G., 1988, cap. XIX, p. 55.

En cuanto a la fijación del metal a la superficie embolada se realizaba en ambos países con agua, aunque en Inglaterra también se solía utilizar cognac o alcohol. En este último país después de dorar se aplicaba en las zonas mate, normalmente las más profundas, un acabado a base de rojo de plomo y bermellón aglutinados con clara de huevo o cola de pescado. Este acabado era equivalente al que se daba en Francia en los fondos, esquinas y pequeños relieves denominado *vermeil*, confeccionado con sangre de drago, achiote, goma guta y azafrán aglutinados con goma arábica. Su finalidad era proporcionar a la superficie dorada el aspecto del *ormolú*. Por último, cabe mencionar que en ninguno de estos países se barnizaban las superficies doradas al agua.

En Francia encontramos un nuevo método que se empleaba en los muebles, entre otros objetos, denominado “dorado a la griega”, en el que se combinaba el dorado al agua, para las zonas bruñidas y el dorado al aceite para las mate. En las primeras se empleaba un aparejo elaborado con carbonato cálcico, sanguina, blanco de plomo y talco calcinados mezclados con cola fuerte. Sobre este aparejo se aplicaba el mismo mordiente que en el dorado al agua. Con respecto al dorado al aceite se llevaba a cabo extendiendo el mordiente o el mixtión sobre la superficie preparada con dos o tres capas de barniz de goma laca. Una vez asentado el oro, éste se cubría con dos tipos de barniz diferentes: en primer lugar uno dorado al alcohol y sobre éste, una vez seco, otro graso. Parece ser que este procedimiento dejó de practicarse por los efectos nocivos que tenía para la salud de aquellos que lo practicaban, debido a las repetidas calcinaciones que se llevaban a cabo durante su ejecución¹⁵⁸³.

También en el país galo apreciamos novedades con respecto al dorado al aceite, tanto en el procedimiento empleado para su realización como en los materiales utilizados. Por lo que respecta a los mordientes, junto a los ya conocidos en épocas precedentes¹⁵⁸⁴, surgen otros como por ejemplo aquellos que se utilizaban cuando existía premura de tiempo, preparados a base de betún de Judea, aceite graso, lápiz plomo y esencia de trementina. Sin embargo, la innovación más destacable es la aparición en dicho país de una sustancia a la que se fijaba el oro llamada *mixtión*, y que elaboraba cada dorador a su parecer¹⁵⁸⁵, por lo que no tenemos datos sobre su composición. Además constatamos el uso de barnices como mordientes del oro, que podían ser tanto de naturaleza grasa como al alcohol, caso del “barniz a la laca” que menciona Watin¹⁵⁸⁶, confeccionado con goma laca diluida en alcohol.

En lo que atañe a los procedimientos a los que se podía recurrir para su ejecución existían dos sistemas diferentes, que no aparecen mencionados con anterioridad en las fuentes. Uno más sencillo denominado “dorado al aceite simple” que consistía en extender sobre la superficie a dorar una mano de aceite de linaza y encima tres o cuatro capas de albayalde calcinado y molido con aceite graso. La superficie así preparada recibía el mordiente del oro sobre el que se fijaba el mismo. El otro sistema, que se practicaba según Watin en el mobiliario, se llamaba “dorado al aceite barnizado y pulido”. Se trataba de un método bastante más complejo que consistía en la aplicación sucesiva de estratos confeccionados con diferentes sustancias. El primero de ellos se elaboraba con albayalde, amarillo ocre, litargirio, aceite de linaza, aceite graso y esencia

¹⁵⁸³ Verlet, P., *Les Muebles Français du XVIII^e siècle*, 1956, vol. I, p. 25.

¹⁵⁸⁴ Como el que se confeccionaba con restos de colores que quedaban en los recipientes donde los pintores limpiaban sus pinceles.

¹⁵⁸⁵ Watin, J. F., 1772, III, p. 206.

¹⁵⁸⁶ Watin, J. F., 1772, III, p. 232.

de trementina. Encima se daban varias capas de albayalde y aceite graso, que después se pulían con piedra pómez. A continuación se extendían cuatro o cinco capas de goma laca, pudiendo llegar hasta diez en los fondos amplios. Sobre dicha superficie, una vez pulida con cola de caballo y después con tela con potea o trípoli diluido en agua, se daba el mixtion. Por último la superficie dorada se cubría con barniz dorado al alcohol.

En Inglaterra se menciona en los textos solamente un método que se iniciaba impregnando la superficie con aceite secativo, pigmento amarillo y también a veces con el añadido de bermellón. Sobre ello se aplicaba el mordiente que podía consistir únicamente en aceite graso mezclado con pigmento amarillo ocre o con “sisa de oro de lacadores”. El empleo de esta sustancia, que se denominaba así por utilizarla dichos artífices para fijar el polvo de oro en sus obras¹⁵⁸⁷, constituye también una innovación en este tipo de dorado.

En España se dedica también especial atención en los textos de la época al sistema de dorado con mordiente graso, que se extendía sobre la superficie impregnada con cola sin que mediara aparejo de yeso, en los casos en que era lisa y uniforme, o aplicándose éste cuando era irregular. Dos de los mordientes que menciona Palomino son los mismos que recoge Pacheco, aunque se incluye también el realizado con aguarrás para cuando se desaba dorar con celeridad¹⁵⁸⁸.

En cuanto a la fijación del oro, esta operación se llevaba a cabo de forma diferenciada en función del tamaño de la superficie a dorar. Así, para las zonas pequeñas se empleaba un trozo de algodón para coger el metal, previamente cortado en el tamaño apropiado, y asentarlos en ellas. Para aquellas de mayor tamaño los panes enteros se tomaban con la pelonesa o se pasaban directamente a la superficie a dorar desde el librillo de papel donde se guardaban. Un sistema que en Francia se denominaba *posser au livret* y que no aparece reseñado antes en los textos de técnica. En cuanto al oro se constata en dicho país la utilización de diferentes tipos¹⁵⁸⁹ en una misma superficie¹⁵⁹⁰, que para su fijación requerían de mordientes específicos, es decir coloreados para adaptarse a la tonalidad de cada uno de ellos. En España e Inglaterra no hemos encontrado referencias a este asunto, aunque parece ser que en este último país se prefiere en la época en que escribe Dossie el oro de tono rojizo¹⁵⁹¹. Además, a diferencia de lo que sucede en siglos precedentes, en la mayor parte de las fuentes consultadas se hace alusión al oro falso, denominado en todos los países “oro de Alemania”. Se trataba de cobre dorado batido en láminas muy finas que se guardaban en librillos de papel. Este tipo de oro, más barato que el auténtico, debía siempre barnizarse para evitar que perdiera su color por efecto de la humedad.

Otra novedad que apreciamos en los textos son las constantes referencias a diferentes tipos de polvo metálico¹⁵⁹² que se empleaban, con mucha frecuencia, en los objetos lacados y también para broncear. Las reiteradas menciones a este último procedimiento representan también una innovación en las fuentes de época.

¹⁵⁸⁷ Dossie, R., 1758, III, p. 385.

¹⁵⁸⁸ Palomino, A., 1988, vol. II, p. 518.

¹⁵⁸⁹ Como ya hemos visto en la *Encyclopédie* se citan cinco tonos de oro obtenidos a partir de diferentes aleaciones: amarillo, rojo, verde, gris o azul y blanco. Diderot, D. y D'Alembert, J., 1752, vol. XI, p. 528.

¹⁵⁹⁰ Watin, J. F., 1772, III, p. 225.

¹⁵⁹¹ Dossie, R., 1758, III, p. 368.

¹⁵⁹² Estos materiales se obtenían tanto a partir del oro fino como del falso, la plata o de diferentes aleaciones de metales.

Por lo que atañe al plateado, el procedimiento seguido para su ejecución era muy semejante al del dorado. Sin embargo, en Francia e Inglaterra se aprecian diferencias con relación a los mordientes, en cuya confección nunca interviene bol ni tampoco pigmento amarillo. En dichos países se empleaba siempre una sustancia de tono blanquecino, como el blanco de plomo que se aglutinaba con cola. En Inglaterra también se utilizaba pigmento de blanco de plomo en los mordientes al aceite, mientras que en aquellos preparados a base de cola de pergamino o guantes se hacía uso de carbonato cálcico. El motivo de utilizar un mordiente de este color era evitar que destacaran las zonas que no se plateaban o aquellas donde el metal no se había fijado correctamente. No obstante, en Inglaterra se podía recurrir además a un mordiente muy similar a uno citado por Stalker y Parker¹⁵⁹³. Se trataba de una mezcla a base de tierra de pipa y negro humo, que proporcionaba a la superficie un tono grisáceo parecido al de la plata. Por lo que respecta a España, en el tratado de Palomino no encontramos fórmulas específicas para la confección de mordientes a utilizar en el plateado de las superficies de madera, si bien Orellana hace alusión a una “sisá negra”¹⁵⁹⁴, probablemente destinada a este fin, a base de colofonia y betún disueltos en aceite de linaza y con el añadido de aguarrás. También cita específicamente un mordiente para la plata¹⁵⁹⁵ confeccionado con asfalto, litargirio, minio, ámbar y copal disueltos en aceite de linaza.

Además, las superficies plateadas se recubrían siempre con barniz para evitar su ennegrecimiento. En Inglaterra se buscaba que éste fuera lo más incoloro posible para mantener así el tono de la plata. En Francia se hacía uso de un barniz al alcohol cuando se buscaba el mismo objetivo, ya que los barnices al aceite poseen una tonalidad más amarillenta.

Por lo que atañe a los “barnices de oro” o corlas, que conferían a las superficies plateadas una tonalidad dorada, son numerosas las referencias a ellos en los textos de la época, en especial en el de Bonnani, aunque también aparece alguna fórmula en Watin. En nuestro país, en la obra de Palomino, existe una receta para confeccionar un barniz de corladura que se repite en otros textos españoles de la época. Sin embargo en Inglaterra parece que este sistema no se aplicaba demasiado sobre las superficies de madera, a diferencia del siglo anterior, dato que extraemos de las palabras de Dossie¹⁵⁹⁶ al afirmar que su utilización en los marcos había caído en desuso por entonces.

2. FUENTES DOCUMENTALES

2.1. DORADO MASIVO

Analizaremos a continuación los resultados de la consulta de las fuentes documentales efectuada con el objetivo de intentar establecer, como hemos estado haciendo a lo largo de este estudio, hasta qué punto se pusieron en práctica los procedimientos contenidos en la literatura de época. Antes de iniciar la exposición de este argumento cabe

¹⁵⁹³ Stalker, J. y Parker, G., 1988, cap. XIX, p. 55.

¹⁵⁹⁴ Orellana, F. V., 1755, I, p. 77.

¹⁵⁹⁵ Orellana, F. V., 1755, I, p. 78.

¹⁵⁹⁶ Dossie, R., 1758, III, p. 429.

mencionar que no hemos encontrado en España contratos de los que podamos obtener información relevante sobre la ejecución de los revestimientos dorados en los muebles. Sin embargo, de las facturas de sus artífices, de otros documentos de pago y también ocasionalmente de los inventarios, podemos extraer algunos datos de carácter técnico al respecto. Así, en relación con el dorado al agua son incontables los documentos donde se hace alusión a la superficie bruñida de los muebles, lo que implica necesariamente el empleo de esta técnica. Ejemplo de ello es una factura de Pedro Gallego del año 1702 donde figura su aplicación en tres marcos de pinturas para los aposentos de la reina Mariana de Neoburgo¹⁵⁹⁷:

Digo yo Pedro gallego¹⁵⁹⁸ maestro de dorador y estofador que de orden del aposentador de la Reyna n^a Señora e dorado... tres molduras con sus marcos dorados de oro limpio Bruñido para tres Retratos de la Casa de la Reyna...

Asimismo, en otra factura del año 1761 aparecen varios asientos con ornamentación de talla cuyos revestimientos dorados iban bruñidos¹⁵⁹⁹:

*Memoria de la obra de Dorado de Silleria, que yo Manuel Gobeo¹⁶⁰⁰, tengo ejecutada para el Quartto nuevo de SM.
Prim^{te} cinco sitiales... Doradas a bruñido y talladas... Mas cinco sillas grandes Doradas con su tallas correspondientes... Asimismo un Canapé Dorado con su talla...*

En el siguiente documento del año 1771 vemos que la superficie dorada de los muebles carentes de talla también se bruña¹⁶⁰¹:

Memoria de la obra q^e. yo Man^l. Gobeo dorador de Mate de la R^l. casa tengo ejecutada en el mes de octubre y Noviembre de orden del S^r. Marques de Monte Alegre Mayordomo Mayor de S.M... Prim^{te}. tengo dorados a bruñido cinco sitiales lisos...

Este dato se repite en una factura de María Mónica Sánchez Hurtado¹⁶⁰² del año 1776 en relación con el dorado de varios marcos¹⁶⁰³:

Cuenta de la obra que tengo ejecutada en el R^l. Palacio, de orden del s^{or}. Aposentador mayor de S.M. en este año de la fha... Primeram^{te}. en 22 de Febrero se doraron á bruñido, dos marcos lisos, perfiles á la Ytaliana¹⁶⁰⁴, para el Rey N.S... Más otro marco liso del mismo perfil, dorado á bruñido...

¹⁵⁹⁷ AGP, Reinados, Felipe V, leg. 38.

¹⁵⁹⁸ En un documento del año 1703 este artífice solicita plaza de ugiere de saleta por haber trabajado dieziocho años en el Alcázar y el Buen Retiro en las obras propias de su oficio. AGP, PER, caja 387, exp. 26.

¹⁵⁹⁹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 87.

¹⁶⁰⁰ Se trata probablemente de Manuel Gobeo hijo que sucede a su padre como dorador de mate de la Real Casa. En el año 1756 Manuel Gobeo padre solicita dicho nombramiento por encontrarse el *imposibilitado de la vista*. AGP, PER, caja 304, exp. 14.

¹⁶⁰¹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 41.

¹⁶⁰² Nombrada doradora de mate de la Real Casa el 27 de septiembre de 1770, título que ostentó su marido Lorenzo Hurtado de Mendoza hasta su muerte acaecida en dicho mes y año. AGP, PER, caja 967, exp. 9.

¹⁶⁰³ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 52.

¹⁶⁰⁴ Probablemente marcos de perfil a lo Salvatore Rosa empleados por este pintor, de donde procede su nombre. En los documentos españoles hemos encontrado ocasionalmente dicha denominación. Como ejemplo se puede citar una factura del tallista Santos Ramos del Manzano del año 1766 donde se dice: *...hice quatro marcos moldados por el perfil de Salvatore Rosa*. AGP, Reinados, Carlos III, leg. 89.

Sin embargo, en estos documentos no se especifica si la superficie dorada de los muebles iba bruñida por completo o ciertas zonas quedaban sin bruñir, dando lugar a contrastes brillo-mate. No sucede lo mismo en otras facturas en las que se puntualiza que los muebles a los que se refieren iban totalmente bruñidos. Ejemplo de ello es una del año 1786¹⁶⁰⁵:

Cuenta qe. Yo Dⁿ. Andres del Peral¹⁶⁰⁶, dorador de la R^l. Casa, tengo ejecutada de orden del S^{or} Dⁿ. Fran^{co}. Garcia de Chauro, Aposentador Mayor de S.M... para el R^l. Sitio del Pardo y vivienda del Ser^{mo}. S^{or} Ynfante Dⁿ. Gabriel... Prim^{te}. dos sillas de brazos talladas y de mucho trabajo, doradas á bruñido p^r. todos lados... Una Pantalla de mas de dos varas, y quarta de alto, y cerca de tres de ancho, con mucha talla, dorada á bruñido p^r. todos lados...

Reseñamos a continuación un par de facturas del año 1785 del dorador Miguel Jiménez¹⁶⁰⁷ en las que se indican las zonas de los muebles que iban bruñidas:

Quenta que Yo Miguel Ximenez, maestro de Dorador y Charolista de la R^l. Casa entrego de la obra ejecutada de Dorado de orden del S^{or} Dⁿ. Fran^{co}. Garcia Chauro, Aposentador maior. y Gefe de la Furiela... doce sillas de respaldo y Brazos doradas con oro suvido por detrás y p^r. delante todos los respaldos bruñidos...¹⁶⁰⁸; Cuenta que Yo Miguel Ximenez Mro de Dorador de Mate y Charolista de la R^l Casa entrego de la obra ejecutada para el R^l. Palacio de Sⁿ Lorenzo en el cuarto del serenísimo s^{or} Ynfante dⁿ. Gabriel de orden del S^{or} Dⁿ. Fran^{co}. Garcia Chauro, Aposentador maior S.M. y Jefe de la Furriela... Quatro sillas de Brazos p^a. el Gabinete todas talladas y doradas por detrás y por delante, con todos los respaldos, bruñidos, tallados los pies...¹⁶⁰⁹.

Estas referencias podrían indicar que el resto de la superficie de dichos asientos se dejaba mate.

Por otra parte, en las fuentes documentales aparece con frecuencia mencionada la operación del repasado del aparejo de yeso con la que, como hemos visto, se definían los volúmenes de la talla y/o de la molduración embotados por el mismo y que se daba siempre en este tipo de dorado. El que se mencione dicha operación de forma recurrente en las facturas podría tener como objetivo demostrar la laboriosidad del trabajo ya que se trata de una de las fases que consumen más tiempo y de la que depende, en gran medida, el aspecto final de la superficie dorada¹⁶¹⁰. Algo que no tenía lugar en el dorado al aceite ya que, al no poderse bruñir el oro, el aparejo de yeso era mucho mas fino, pudiendo incluso eludirse su aplicación. Así, podemos citar una factura del año 1761¹⁶¹¹ donde se alude también a la ornamentación en relieve realizada con yeso en determinadas zonas de un canapé que se combinaba con la talla de madera¹⁶¹²:

¹⁶⁰⁵ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 72.

¹⁶⁰⁶ Nombrado dorador de mate de la Real Casa el 12 de enero de 1785, cuya plaza juró el día 29 del mismo mes. El 16 de abril de 1804 se le concedieron honores de ayuda del oficio de la Furriera. AGP, PER, caja 805, exp. 33.

¹⁶⁰⁷ Nombrado dorador y charolista de la Real Casa el 16 de marzo de 1771. AGP, Personal, Caja 593, exp. 50. Fallece el 15 de noviembre de 1801. AGP, PERI, caja 16708, exp. 25.

¹⁶⁰⁸ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 89.

¹⁶⁰⁹ Ibídem nota anterior.

¹⁶¹⁰ Afirmación que se basa en nuestra propia experiencia en la materia.

¹⁶¹¹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 87.

¹⁶¹² Esta operación, como hemos podido comprobar en la literatura, se llevaba a cabo en la fase del repasado.

Quenta de la obra De dorado que yo fran^{co} Perez, tornilarne¹⁶¹³ Dorador a Mate de la R^l Casa de S.M. doi del Dorado de las Sillas y taburetes que tengo ejecutadas de horden del S^{or} Don Bernardo Merlo Aposentador Maior es la siguiente, Primeramente tengo doradas Zinco Sillas todas talladas y repasados sobre el hieso, y por todas caras... Asimismo tengo Dorados Siete taburetes todos tallados y repasados sobre el hieso... Mas tengo Dorado un Canapé por todas caras todo tallado y repasado sobre el hieso, y por detrás haberle tallado a medio releive echo de hieso...

Recogemos a continuación una cuenta de la doradora María Mónica Sánchez Hurtado 1785¹⁶¹⁴, donde se hace referencia además al aparejado de la superficie a dorar que incluía la aplicación tanto de yeso como de bol¹⁶¹⁵:

Cuenta de la obra de Dorado, que tengo ejecutada para el R^l sitio del Escorial de orden del S^{or} Dⁿ. Fran^{co}. Garcia de Echaburu, Aposentador mayor de S.M... seis taburetes, se aparejaron, repasaron doraron á bruñido de oro subido, toda su talla, y moldura... un canapé de dos asientos, se aparejó, repasó, y doró de oro subido... Dos sillas que sirven para comer SS.A.A. las que se aparejaron, repasaron y Doraron á bruñido de oro subido toda su talla y perfiles... seis cornucopias... se aparejó toda su talla, y perfiles. Se repasó, y doró de oro subido... se hizieron otras seis cornucopias de mas obra, las que se aparejaron, repasaron, y doraron de oro subido en la misma forma que las anteriores...

Como vemos en este texto no se proporcionan datos sobre la composición del aparejo, ni se menciona el número de capas aplicadas, al igual que sucede con el bol. Sin embargo, en algunos casos, se indica que se bruñeron los elementos tallados y la molduración. De esto último podríamos deducir que el resto de la superficie se dejó mate.

Por otro lado, en las facturas de los artífices aparecen ocasionalmente referencias a la ornamentación del oro con cincelados. Este es el caso de la que presenta Próspero Mortola¹⁶¹⁶ en el año 1762¹⁶¹⁷:

Memoria de las obras de Dorado que tengo ejecutada para la Real Casa de S.M. de orden de los Señores Dⁿ. Bernardo y Dⁿ. Diego Merlo Aposentadores Mayores de S.M. Un Canape que se doro, por todas caras y repasado y burilado todo su resplado a toda costa...

Igualmente en una factura del año 1786¹⁶¹⁸ se cita una mesa cuyos fondos lisos iban cincelados:

Cuenta que damos Manuel Gobeo y Ramon Melero¹⁶¹⁹, Maestros de Doradores de Mate de la Real Casa, de la obra que hemos executado de Dorado de orden del S^r. Dⁿ. Fran^{co}. Garcia Chauro, Aposentador mayor de S.M. y Gefe de la Furiela... para el R^l Palacio del Pardo... se ha dorado una mesa para escribir toda tallada, y el fondo cincelado...

¹⁶¹³ En el año 1749 se solicita la concesión del título de dorador de mate de la Real Casa. AGP, PER, caja 824, exp. 10. Plaza que obtiene y ocupa hasta su fallecimiento en 1767. AGP, PER, caja 399, exp. 9.

¹⁶¹⁴ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 89.

¹⁶¹⁵ Palomino define esta operación con relación al dorado bruñido como: *...aquellas manos de cola, yeso y bol que se dan a la pieza que se ha de dorar*. Palomino, A, 1988, vol. II, p. 260.

¹⁶¹⁶ Nombrado dorador de mate de la Real Casa el 2 de mayo de 1731, cargo que obtiene al quedar vacante por muerte de Agustín Meléndez. Desde el año 1725 había servido como dorador real. AGP, PER, caja 719, exp. 33. El 23 de febrero de 1780, a su fallecimiento, le sucede su hijo Luís María Mórtola López. AGP, PER, caja 719, exp. 32.

¹⁶¹⁷ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 87.

¹⁶¹⁸ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 70.

¹⁶¹⁹ Nombrado dorador de la Real Casa el 4 de enero de 1782, puesto que queda vacante por fallecimiento de Miguel García. AGP, PER, caja 664, exp. 45.

En los inventarios hemos encontrado también puntualmente referencias a la ornamentación del oro con trabajos de buril. Como ejemplo de ello podemos citar el de Isabel de Farnesio del año 1746¹⁶²⁰ donde figuran cuarenta marcos dorados y cincelados, especificándose en algunos casos las zonas que presentan dicha ornamentación: *un marco liso con las cantoneras cinceladas*¹⁶²¹ o un *marco dorado liso con ocho tarjetas cinceladas*¹⁶²². Así mismo, cabe destacar el inventario postmortem de Isabel María de la Cruz Ahedo, marquesa viuda de Ugena del año 1747¹⁶²³, donde se recogen numerosos marcos así decorados:

...Otra pintura de nuestra señora del Traspasso con su hixo difunto en el regazo San Juan la Mag^{na} y diferentes stos y Angeles de dos varas de alto y cinco quarttas de Ancho Marco dorado y tarjetas cinceladas original del Ticiano...

Otra Pintura de Sn Sebastián a paisada de dos varas y quartta de ancho y dos y tercia de Alto Marco dorado tarjetas Picadas su Autor del espanoletto...

Otra Pintura de Sⁿ Jerónimo en ttabla de media vara de Alto y terzia de Ancho Marco dorado y las tarjettas picadas...

Dos Países de Zinco quarttas de largo y cerca de tres quarttas de Alto originales Marcos dorados y tarjetas Picadas...

Otra Pintura de nuestra señora con el niño en los Brazos Marco dorado y cincelado de más de media vara de ancho Y tercia de alto...

Otra en ttabla de un Éxtasis de san fran^{co} de vara y media de Alto y Cinco quarttas de Ancho marco dorado Tarjetas Cinceladas hechura original de Rubens...

Otra pintura original cuio autor se ignora de la Concepción de nuestra señora de tres varas y quartta de Alto y dos y media de Ancho marco dorado tarjetas cinceladas...

Una Pintura de nuestra S^a contemplativa de poco más de tercia en quadro pintada de miniatura... marco de moda dorado tarjetas picadas...

Una pintura de un Pobre Expulgandose de vara y quartta de Alto y vara de Ancho Marco dorado de moda con perfiles picados que es de Murillo...

Todos los objetos que aparecen mencionados en estos documentos se doraron al agua, ya que la técnica del cincelado se efectuaba siempre sobre superficies doradas bruñidas.

Asimismo en la tasación postmortem de los bienes del dorador José Asensio, efectuada en el año 1749¹⁶²⁴, se citan *Dos Cornucopias Doradas y picadas de terzia de alto sin Luces ni lunas...*

Por lo que atañe al dorado con mordiente graso o al aceite, son escasas las referencias documentales a esta técnica aplicada en los muebles. Una de ellas la encontramos en un documento del año 1773, en el que figuran doce jaulas ornamentadas parcialmente con este sistema¹⁶²⁵:

Memoria de lo q^e. yo Man^l. Gobeo dorador de Matte de la R^l. Casa tengo ejecutado en el Mes de Jullio de 1773 de orden del S^r. Dⁿ. Diego Merlo Aposentador de S.M... tengo dado de color de caova a doze jaulas y dorados los perfiles a sisa...

¹⁶²⁰ AGP, AP, San Ildefonso, caja 13568.

¹⁶²¹ Ibídem nota anterior.

¹⁶²² Ibídem nota anterior.

¹⁶²³ AHPM, prot. 15798, fols. 27v, 28 y 29.

¹⁶²⁴ AHPM, prot. 16919, fol. 86v.

¹⁶²⁵ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 46.

El que se mencione que en estos objetos se imita la madera de caoba parece excluir que pudieran ser de metal. También en una factura de María Mónica Sánchez Hurtado del año 1785 aparecen dos mesas de altar pintadas y doradas con la misma técnica¹⁶²⁶:

Cuenta de la obra que se ha ejecutado en la Capilla del R^l. Palacio nuevo de orden de Dⁿ. Fran^{co}. Echauro, Aposentador mayor de S.M.... se limpiaron, aparejaron al olio y doraron á sisa todas las molduras de las dos mesas de los Altares y Graderia y los campos se imitaron á distintas piedras... se limpió, aparejó de nuevo, y se doraron a sisa todas las molduras de la Graderia que sirve para formar el Monumento, y igualm^{te} se pintó de diferentes jaspes, como asimismo los Pedestales todo lo qual se barnizó.

Vemos que en esta factura se señala que para dorar se emplea un aparejo al óleo, aunque no se aportan más datos sobre su composición. Quizá se tratara de una mezcla semejante a la que proporciona Palomino¹⁶²⁷ al hablar de este tipo de dorado, compuesta por greda, almazarrón, aceite de linaza y restos de “colores viejas”¹⁶²⁸ o bien tierra de sombra.

En los inventarios hemos localizado también alguna referencia a objetos dorados con mordiente graso. Este es el caso del de Isabel de Farnesio donde se citan cuatro marcos dorados a mordiente¹⁶²⁹. Asimismo, en el de Bernarda Sarmiento de Valladares y Guzmán del año 1752¹⁶³⁰ aparecen: *Dos cofres de charol de china de una vara de largo y media de alto con sus pies tallados de moda y dorados a sisa...*

Cabe señalar aquí que a partir de la investigación de archivo efectuada, se extrae que las superficies de madera que se doraron en mayor medida con mordiente graso fueron las de puertas, ventanas y otros elementos arquitectónicos. En este sentido podemos citar una extensa factura que presenta María Mónica Sánchez Hurtado en el año 1785¹⁶³¹:

Cuenta de la Obra de Dorado, pintado, colores y Barnizes, q^e. se ha ejecutado en el R^l. Palacio del Sitio de Aranjuez de Orden del S^{or}. Dⁿ. Fran^{co}. Sabatini Mariscal de Campo de los R^s. Exercitos de SM.... y su primer Arquitecto: P^{ca}. I^a Entrando p^r. la Galeria Primeram^{te}. La cornisa de dha. Pieza se aparejó de nuevo, y se doró a sisa, y se metio de 3 manos de color de porcelana fina, y 3 de barniz de Espiritu...

Pieza de Damas

Primeram^{te}. La cornisa se aparejó, y doro a sisa y se metió de tres manos de color de perla y tres de barniz...

Pieza de Tocador

Yd. se Doró a mordiente todas las molduras de la ventana, y se metió del mismo color de perla varnizado, por ambas caras...

Ydem. Una puerta q^e. va a la pieza de Damas se doraron sus molduras a sisa...

Ydem. El cerco de dha puerta se doro su moldura a mordiente, y los campos se metieron del mismo color de perla barnizado...

Yd... dos puertas se doraron sus molduras á sisa y los campos se metieron del mismo color de perla barnizado...

Yd. los dos cercos de dichas dos puertas se doraron sus molduras á sisa, y los campos se metieron del mismo color, y barniz como lo demas...

Pieza de Bestir

Yd. La dha ventana se doraron sus molduras á sisa, y los campos se metieron del mismo color de perla barnizado...

¹⁶²⁶ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 67.

¹⁶²⁷ Palomino, A., 1988, vol. II, p. 519.

¹⁶²⁸ Los restos de colores que quedaban en la paleta del pintor.

¹⁶²⁹ AGP, AP, San Ildefonso, caja 13568.

¹⁶³⁰ AHPM, prot. 15427, fol. 48.

¹⁶³¹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 89.

Yd. Las dos puertas dhas se doraron sus molduras á sisa, y los campos se metieron del mismo color de perla barnizado...

Yd. Los dos cercos de dhas dos puertas se doraron sus molduras á sisa, y los campos se metieron del mismo color de perla barnizado...

Pieza de Bestir el Rey

En esta pieza se doraron a mordiente p^r. una cara quatro pares de bidrieras, y por ambas caras se metieron de color de perla barnizado...

Pieza de Dormitorio del Rey

En esta pieza se doraron por una cara á mordiente quatro pares de bidrieras, y por las dos caras se metieron del mismo color de perla...

También en una factura de Josef Cherou¹⁶³² del año 1797 aparecen varias puertas y ventanas doradas con mordiente graso¹⁶³³:

Cuenta de las Obras que tengo hechas en el R^l. Sitio de Aranjuez en la Casa titulada de el Labrador con Orden del S^{or}. Dⁿ. Phelipe Martinez de Biergol en el año 1797... Casa del Ermitaño: Se han preparado las cinco Ventanas y las dos Puertas y se han Dorado sus molduras y Errajes á Sisa y por la parte afuera se an dado de color al Olio...

Como se ha podido comprobar, estos documentos no aportan datos sobre el proceso y materiales empleados en la ejecución de los revestimientos dorados con mordiente graso, a excepción de las menciones puntuales a la aplicación de aparejo. No obstante, en los listados de materiales utilizados en las obras reales, hemos encontrado alguna referencia a los mordientes empleados en el dorado mate. Ejemplo de ello es el siguiente documento del año 1735¹⁶³⁴:

Memoria de los gastos causados en el Ofizio de la Furriera de este R^l. Palazio de Sⁿ. Yldefonso... Mas por diez R^s. de azeite de linaza para aparejar lienzos para pintar, y azer mordiente para dorar lo q. se ofrezze en este R^l. Palazio...

Por otra parte, en la documentación de archivo hemos localizado ocasionalmente referencias al barnizado de los revestimientos dorados del mobiliario, como es el caso de una memoria del tallista Santos Ramos del Manzano del año 1761¹⁶³⁵:

Memoria del ynporte que an tenido la compostura de 36 Cornicopias para los cuartos de Su Majestad, de orden del Señor Dⁿ. Bernardo Merlo aposentador de S.M. en este mes de Agosto de 1761, es como se sigue= Yd^{en} pague a el Dorador por rremendarlos maltratos de Dorado que tenian y limpiarlas y Barnizarlas todas...

También aparece este dato en una factura de María Mónica Sánchez Hurtado del año 1783¹⁶³⁶: *Cuenta de la obra que se ha ejecutado en la Capilla del R^l Palacio nuevo... se recorrió, limpio y doro todos los maltratos del marco del Altar Mayor y igualm^{te} los del jaspe y se barnizó todo el oro y color...* Además, en una factura del 20 de junio de 1780¹⁶³⁷ se indica la aplicación de barniz sobre el oro que reviste la parte externa de una puerta:

¹⁶³² Dorador de mate de las Reales Casas de Campo de 1791 a 1793. Se le han atribuido todas las obras de de su oficio de la Real Casa hasta su muerte en 1798. García Fernández, M. S., “Silla”, en *Carlos IV. Mecenas y Coleccionista*, 2009, p. 215.

¹⁶³³ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 144.

¹⁶³⁴ AGP, AP, San Ildefonso, caja 13553.

¹⁶³⁵ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 22.

¹⁶³⁶ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 67.

¹⁶³⁷ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 59.

Cuenta que yo Miguel Jiménez Maestro Dordor a Mate y charolista de la R^l. Casa, doy de lo ejecutado de orden del s^{or} Dⁿ. Juan Fermin de Ochoa, contralor general de la R^l. Casa, en las R^l. capillas del Palacio de esta Corte, para el R^l. Sitio de Aranjuez, y en la casa de la Enfermeria del R^l. Palacio: ... una Puerta de dos ojos dorada se recortó de color de porcelana de fino barnizada, y se barnizó el oro por la parte de afuera, y por dentro de dho color al temple...

De estas referencias resulta inviable establecer las características del barniz aplicado y también conocer si las superficies, sobre las que éste se extendió, iban doradas al agua o con mordiente graso.

Así mismo, en los documentos aparece reiteradamente mencionada la aplicación de “baños” sobre el oro, aunque no se aportan datos sobre su naturaleza. Como ejemplo de ello podemos citar una factura del año 1777¹⁶³⁸:

Quenta que yo Miguel Ximenez Maestro de Dorador y Charolista de la R^l. Casa, entrego de la obra que de orden del S^r. Dⁿ. Fran^{co}. García Echaur, hecho de dorado y color en este año de 1777 en el Real Palacio de esta Corte en Madrid... por Componer de dorado treinta y una Mesas entre grandes y chicas, que las cinco que hay en el cuarto que ocupa la Mesa de trucos del Principe mi s^{or}. se doraron quasi todas de nuevo y se bañaron generalmente y las quatro que hay en los dos cuartos de las Ser^{mas}. S^{oras}. Ynfantas D^a Carlota y D^a Maria Luisa se doraron bastante en ellas y se limpiaron y bañaron de nuevo...

También dicho extremo figura en una factura que emite el mismo dorador en el año 1784¹⁶³⁹:

Quenta q Yo Miguel Ximenez mro Dorador de Mate y Charolista de la R^l. casa Doy de lo ejecutado para la R^l. servidumbre del Palacio de Madrid de orden del s^{or} dⁿ Fran^{co} Garcia Chauro Aposentador maior... Por componer de dorado quatro remattes de la cama de S.M. y bañarlos de nuevo...

De estos textos se excluye que dichos baños se aplicaran solo al reparar los muebles dorados, con el fin de igualar la superficie original con la nueva, ya que al utilizarse la expresión “se bañaron de nuevo” implica que con anterioridad el dorado iba así acabado. Sin embargo, de estos documentos no resulta posible determinar las características de dicho baño. Es decir, si podría consistir en una veladura de color aplicada con un objetivo estético¹⁶⁴⁰ o bien podría tratarse de un barniz. De hecho Palomino¹⁶⁴¹, al definir el término barniz, señala que el mismo se utiliza para *bañar* y *dar lustre a las pinturas*.... Además de las palabras de este autor, al hablar de la pintura al temple en la Antigüedad, podemos deducir que ambos términos son sinónimos: *También el baño o barniz que daba Apeles a sus tablas para que cobrasen esplendor*...¹⁶⁴².

Por otra parte, a lo largo de esta centuria en las fuentes documentales existen algunas referencias a la técnica del bronceado. Ejemplo de ello es la que aporta Junquera¹⁶⁴³ en relación a una mesa que existía en la denominada “Pieza de las Furias” del Alcázar de Madrid: *un bufete de dos figuras dorado de oro limpio ymitado a bronze y doradas la*

¹⁶³⁸ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 53.

¹⁶³⁹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 65.

¹⁶⁴⁰ Quizá para dar profundidad a la superficie o resaltar ciertas zonas.

¹⁶⁴¹ Palomino, A., 1988, vol. II, p. 558.

¹⁶⁴² Palomino, A., 1988, vol. I, p. 139.

¹⁶⁴³ Junquera Mato, J. J., 1999, p. 426.

moldura y tarxeton de hadelante. Parece ser que dicha ornamentación la realiza el dorador Ventura Enríquez¹⁶⁴⁴ en el año 1717¹⁶⁴⁵.

Asimismo, en una cuenta del año 1727¹⁶⁴⁶ aparecen varias repisas en las que se imita el aspecto del bronce: *Digo Yo fernando Alapunte Profesor del Arte del Dorado que para la quinta del Serenisimo Señor ynfante Dⁿ Carlos y de orden del Ex^{mo} Señor Duque de San Pedro se aecho la obra sig^{te} ... nueve repisas doradas a brunido y bronceadas...* Además, en una cuenta del año 1763 el dorador Lorenzo Hurtado de Mendoza¹⁶⁴⁷ cita un par de sillas, en las que se simuló la apariencia de dicho metal¹⁶⁴⁸: *Memoria de la obra de Dorado y colores, que tengo hecha de orden del Ex^{mo} S^{or} Mayordomo Maior, en el Real Palacio del Pardo... Mas se doraron dos sillas de oro subido y se bronceó...*

No obstante, en los documentos se comprueba que los marcos de pinturas son los objetos que presentan en mayor medida dicha técnica. Entre ellos podemos mencionar uno del año 1776¹⁶⁴⁹ donde aparece:

...Marco para la Pintura del Christo que ha pintado nuebat^e. el cavallero Mens para el Rey nro Señor cuio Dorado ejecutado de orden del señor Dⁿ fran^{co} Sabatini ... Cuyo Marco dorado y bronceado se ha hecho con la mayor celerazion...

Igualmente en el inventario de Felipe V¹⁶⁵⁰ se relacionan cuarenta marcos *dorados y bronceados*... También en el de Isabel de Farnesio¹⁶⁵¹ encontramos un número semejante de marcos así ornamentados.

Del contenido de estos documentos se extrae que en la superficie de las obras se combinaba el bronceado con el dorado. Sin embargo, en las facturas que incluimos a continuación parece que en los objetos que en ellas se citan no existían zonas doradas. En primer lugar, en una factura del año 1778 se mencionan unos braseros cuyos pies iban totalmente bronceados¹⁶⁵²:

Quenta q^e. Yo Miguel Ximenez, Maestro de Dorador y Charolista de la R^l. casa entrego de la obra que he hecho de orden del sr. dⁿ. Fran^{co}. Garcia Chauro Aposentador Mayor de la Casa Real... Prim^{te}. Dore en 1 de Henero de este año de 1778 dos cajas de Braseros con sus tres pies de tres cuartas de alto cada uno imitandoles al Bronce que en redondo tienen talladas una cinta á la greca y sus ojas francesas en cada pie con sus chambaranas que siguen la misma orden de cinta y su Alcachofa en medio...

También en otra cuenta del año 1796 se alude a la simulación de la apariencia del bronce en determinados elementos de algunos armarios¹⁶⁵³:

¹⁶⁴⁴ Dorador de mate de las Obras Reales. Este artífice está en posesión de la plaza ya en 1706, según consta en una carta de pago fechada en ese año. AGP, PER, caja 16867, exp. 7.

¹⁶⁴⁵ Junquera Mato, J. J., 1999, p. 426.

¹⁶⁴⁶ AGP, Reinados, Felipe V, leg. 297.

¹⁶⁴⁷ Nombrado dorador de la Real Casa el 16 de febrero de 1762. Realizó obras de dorado y pintura en los palacios de Madrid así como en los Reales Sitios de Aranjuez, El Pardo y San Lorenzo. Falleció en el mes de septiembre de 1770. AGP, PER, caja 967, exp. 9; AGP, PER, caja 519, exp. 1.

¹⁶⁴⁸ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 24.

¹⁶⁴⁹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 52.

¹⁶⁵⁰ AGP, AP, San Ildefonso, caja 13568.

¹⁶⁵¹ Ibídem nota anterior.

¹⁶⁵² AGP, Reinados, Carlos III, leg. 54.

¹⁶⁵³ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 139.

Cuenta de las Obras que tengo echas en el R^l. Sitio de Sⁿ. Lorenzo en la Casa de Campo de S.M. con Orden del S^{or} Dⁿ. Phelipe Martinez de Biergol en el año de 1796...

Pieza de los Armarios

En las composturas que se han hecho en los capiteles y basas de Dorar todos sus maltratos y broncearlos generalmente y Dorar una basa nueva...

Por último, en una factura del año 1787 de Andrés del Peral¹⁶⁵⁴ los elementos moldurados que se mencionan en la misma se broncearon por completo:

Cuenta y razon de la obra, q^e como Artífice de Dorador de la R^l. Casa tengo ejecutada de orden del S^{or} Dⁿ. Fran^{co}. Garcia de Chauro... para el R^l. Palacio de esta Corte...

Prim^{te}. se han dorado á bruñido novecientos y diez pies de molduras, ó baquetas, imitadas a bronce para el guarnecido de los marcos de maderas finas, q^e se hallan en la vivienda del Rey N.S...

Vemos que en el texto se especifica que sobre la superficie dorada y bruñida se imita la apariencia del bronce.

Como se puede comprobar, en ninguna de las referencias documentales citadas se menciona el procedimiento seguido para broncear. Consideramos que cuando se indica que se doró y bronceó la superficie, probablemente, no se emplearon polvos de bronce ya que en este caso no hubiera sido necesario dorar previamente la misma. En este sentido Palomino, al definir el término broncear, señala que dichos polvos, es decir la purpurina, se extienden sobre un mordiente al aceite coloreado sin aludir al dorado previo de la superficie: *Imitar a el bronce con la purpurina sobre mano de color mordiente al óleo*¹⁶⁵⁵. En consecuencia, quizá pudiera tratarse de la aplicación de baños o capas de color transparentes¹⁶⁵⁶, técnica que en las obras de retablística, como ya se ha reflejado en el capítulo anterior, tiene sus precedentes en el siglo XVII y se generaliza en el siglo XVIII. Como ejemplo de ello podemos citar el retablo mayor de la iglesia de Las Calatravas de Madrid¹⁶⁵⁷ donde se han identificado, en ciertas zonas de la superficie, combinándose con el oro bruñido y mate, veladuras transparentes aplicadas sobre el oro con dicho objetivo¹⁶⁵⁸. En Francia Watin recoge un método para imitar la apariencia del bronce “dorado de molido” que consistía en el uso de una mezcla denominada *vermeil*, confeccionada a base de colorantes, como la sangre de drago, entre otros, aglutinados con goma arábica o con cola animal que se extendía sobre la superficie dorada. Un procedimiento semejante lo encontramos en las condiciones para el dorado y estofado del retablo de la Concepción de la iglesia parroquial de Medina de Rioseco¹⁶⁵⁹ del año 1723 donde se exige:

...los rayos que despiden las nubes y todo el pelo que tubieren los serafines que le adornan y las alas se aian de dorar imitando al dorado de molido dando los fondos con sangre de drago para que de esta suerte aga maior realce...

También podemos mencionar al respecto una factura de Pedro Gallego del año 1703¹⁶⁶⁰:

¹⁶⁵⁴ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 72.

¹⁶⁵⁵ Palomino, A., 1988. vol. II, p. 559.

¹⁶⁵⁶ Veladuras confeccionadas con aceite, huevo o cola con trazas de pigmentos generalmente de tono pardo. Carrasón, López de Letona, A., 2004, p. 10.

¹⁶⁵⁷ Realizado por Churriguera entre 1720-1724.

¹⁶⁵⁸ Gómez Espinosa, T., 2004, p. 13.

¹⁶⁵⁹ Publicado por García Chico, E., 1946, p. 548.

¹⁶⁶⁰ AGP, AP, El Pardo, caja 9412.

Memoria de la obra que tengo echa en el Palacio para El Rey Nro S^r en la pieça de las furias, yo Pedro Gallego Profesor de dorador Y estofador de mate es la siguiente: Primeramente dos Portadas de laureles de tres pies de alto con diferentes adornos de festones, Y un targeton q encopeta la Portada q tiene en ella el Santo espiritus, Y una banda colorida de azul dorado todo de oro limpio bronceado Ymitando de molido...

De este texto extraemos que, sobre la superficie dorada bruñida, se aplicaba un acabado para simular el bronce dorado con polvo de oro al mercurio o bronce “dorado de molido”, en términos de la época.

Podemos señalar también aquí que según Bartolomé García el bronceado era una técnica que se generalizó durante la policromía “chinesca” de los retablos rococó en Álava¹⁶⁶¹ y recoge algunas exigencias que aparecen al respecto en los contratos de estas obras, como por ejemplo el que: *se debe buscar en todas las piezas la contraposición de dicho bronceado y bruñido en lo que consiste toda la hermosura de la obra y que se imiten con propiedad las obras de oro macizo, o que parezcan que son de chapa...*¹⁶⁶². Además, este autor plantea que el origen de la técnica del bronceado, que se extiende desde Madrid al resto de la península, pudiera ser italiano, ya que en ciertos casos se indicaba en los documentos que debía realizarse: *imitando el dorado de Italia*¹⁶⁶³. En cuanto al procedimiento seguido para su ejecución señala que, según los análisis realizados en algunas obras, consistía en extender sobre el oro mate una veladura o corla de color rojizo, compuesta por tierras y pequeñas cantidades de albayalde y bermellón aglutinados en aceite secante¹⁶⁶⁴. Por último, Bartolomé García nos informa de que esta práctica tuvo sus detractores, ya que algunos maestros consideraban que con ella lo único que se conseguía era que el oro pareciera viejo¹⁶⁶⁵.

En cuanto a los casos en que no se especifica que la superficie iba dorada, quizá se empleara polvo de bronce o purpurina, como señala Palomino y como aparece en algunos documentos relativos a la reparación de las fuentes de los jardines de los palacios de San Ildefonso y Valsain del año 1739¹⁶⁶⁶:

...sesenta libras de Polbos de Bronze, y doscientas y quarenta Botellas de Barniz todo fabricado en la Ciu^d. de Paris cuios Generos sirven p^a el aseo y conserbazon de las fuentes y demas adornos que estan en los R^s. Jard^s...

En una carta enviada por el príncipe de Campoflorido desde Fontainebleau el 1 de Noviembre de 1745¹⁶⁶⁷ se hace alusión también a dichos materiales:

...en una de las cartas de v.d de SS del passado que recivi por el ordinario se sirve decirme, que por los oficios del sitio de Sⁿ. Ildefonso se pide nueva porcion de Botellas de barniz, y polbos de bronce encarnado que se necesitan para renovar el colorido de las Fuentes de aquellos Jardines, mandandome v.e de orden de S. Ma^{gd}. que remita 240 Botellas de barniz, y cincuenta libras de polvos de bronce encarnados. En cuya satisfacció debo decir a v.e. que en cumplim^{to}. De la orn. del Rey he hecho llamar al sujeto que tiene solo en Paris el secreto de hacer el referido Barniz y polvos, al qual he encargado baya disponiendo con la mayor brevedad el numero de Botellas y libras de polvos que se necesitan, y v.e. señala...

¹⁶⁶¹ Bartolomé García, F. R., *La Policromía Barroca en Álava*, 2001, p. 81.

¹⁶⁶² Bartolomé García, F. R., 2001, p. 198.

¹⁶⁶³ Bartolomé García, F. R., 2001, p. 81.

¹⁶⁶⁴ Ibídem nota anterior.

¹⁶⁶⁵ Ibídem nota anterior.

¹⁶⁶⁶ AGP, AP, San Ildefonso, caja 816.

¹⁶⁶⁷ AGP, AP, San Ildefonso, caja 818.

Asimismo, en un documento del relojero de Cámara Francisco Luis Godon, se menciona también este material¹⁶⁶⁸: *Factura de objetos que se me ha pedido para el Servicio de Su Majestad que entregue en Aranjuez el 13 de Febrero de 1793... Seis Botellas de polvo para Broncear...*

2.2. DORADO Y PINTURA

Son abundantes las referencias documentales a la combinación en el mobiliario del dorado y la pintura de la que, en muchos casos, solo obtenemos información sobre su tonalidad. Como ejemplo podemos citar una factura del año 1725 de Manuel López Gobeo¹⁶⁶⁹: *Memoria de la obra que tengo echa para la Casa de la Ex^{ma}. Señora Princesa de Pio en el año de 1725... doze sillas de oro y negro ajustadas a dos pesos cada una dando su ex^a el oro...* En otra cuenta del mismo año y artífice figura la aplicación de oro y pintura en varios bufetes¹⁶⁷⁰:

Memoria de la obra qe. tengo hecha en Cassa de la Ex^{ma} S^{ra}. Princesa de Pio de orden del S^r. Dⁿ. Cesar Sucar ... Tengo doradas y bruñidas las molduras y dado de blanco y barnizado el cerco de la puerta de alcoba de su Ex^a... Más tengo dorados y bruñidos y dados de blanco y barnizados cinco pies de bufetes...

Vemos que el dorador aplica la misma técnica decorativa en todos los objetos que se recogen en este documento. Sin embargo, no resulta posible determinar si toda la superficie iba barnizada o si este acabado se extendía sólo sobre la pintura o el oro. Además, ignoramos la naturaleza del barniz y de la pintura.

En el siguiente documento aparece una mesa pintada y parcialmente dorada a bruñido por Lorenzo Hurtado de Mendoza en el año 1763¹⁶⁷¹:

Memoria de la obra de Dorado y colores, que tengo hecha de orden del Ex^{mo} S^{or} Mayordomo Maior, en el Real Palacio del Pardo... se doró á una mesa con sus filetes y cajones, y los campos de color de porcelana, barnizado de barniz de espiritu...

Tampoco se especifica en este texto la técnica pictórica utilizada, señalándose únicamente que la superficie pintada se cubrió con un barniz al alcohol. En cuanto al “color de porcelana”, podría tratarse de un blanco azulado si tenemos en cuenta la definición del *Diccionario de Autoridades*¹⁶⁷²: *el color blanco mezclado con azul*, que deriva del nombre latino *color porcellaneus*.

Las menciones al empleo de este color en el mobiliario son numerosas, como se constata en una factura del año 1789¹⁶⁷³:

Cuenta q.yo Miguel Jimenes maestro de Dorador y charolista de la Rl Cassa doy de la obra ejecutada en la Real Botica del sitio del Pardo de orden del Sr Dn Juan Diaz Boticario Mayor de S.M... Por dorar y jaspear trece armarios... todo el cuerpo de la Botica jaspeado con

¹⁶⁶⁸ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 131.

¹⁶⁶⁹ AHPM, prot. 14941, fol. 719.

¹⁶⁷⁰ Ibídem nota anterior.

¹⁶⁷¹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 24.

¹⁶⁷² *Diccionario de Autoridades*, 1726-1739, vol. III, s/p. <http://web.frl.es/DA.html>

¹⁶⁷³ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 67.

distintos jaspes y meterlos por de dentro de color de Porcelana con Albayalde fino y barnizado con barniz de espíritu de vino...

Vemos aquí que para la confección del color de porcelana se emplea albayalde fino¹⁶⁷⁴, un pigmento blanco del que existían dos variedades en el comercio, una de mayor calidad que la otra. De ahí que el primer tipo se denominara “albayalde fino” y el segundo “albayalde ordinario”. Sin embargo, no se indica si la pintura que va barnizada, se aplicó al temple o al óleo, aunque a partir de ciertos documentos se comprueba que se podían utilizar ambas técnicas, como aparece en una cuenta de Lorenzo Hurtado de Mendoza del año 1768¹⁶⁷⁵:

Memoria de la obra de dorado q. tengo echa de horden del Sor Dn Matheo Carranza oficial mayor del oficio de Contralor y para dho oficio... se dieron de color de Porcelana barnizado de barniz de espíritu de vino 45 pies... de moldura... unas puertas bidrieras grandes con su cerco se dieron de color fino porcelana al olio... dos puertas de paso dadas del mismo color por una cara y por la otra al temple...

Asimismo, en otro documento del año 1788¹⁶⁷⁶ figura la aplicación de dicha tonalidad por el dorador Miguel Jiménez en diferentes objetos del Palacio Real de Madrid, especificándose en unos casos el uso de *color de porcelana al temple barnizado* a base de albayalde fino, en otros el del *color de porcelana al temple ordinario* y por último el empleo del *color de porcelana al oleo barnizado y aparejado*. En los dos últimos supuestos no se informa sobre el pigmento empleado, pero parece lógico que el color de porcelana al temple ordinario no se confeccionara con albayalde fino sino con el tipo ordinario. Dicho pigmento se utilizaba también para obtener otros colores como el denominado “color de perla”. Ejemplo de ello es una factura de Lorenzo Hurtado de Mendoza y Manuel Gobeo del año 1761¹⁶⁷⁷:

Memoria de la obra de Dorado, colores y varnizes que tenemos ejecutada... para los quartos de SM, en el R^l. Sitio de Buen Retiro, y direccion del s^{or} Arquitecto, Dⁿ Fran^{co} Sabatini... dos alacenas con... sus puertas, pilastras, cornisa, frontis y dos florones en los remates dorados todos los perfiles y molduras y los campos de tres manos de Albayalde fino color de perla barnizado de espíritu de vino... Una chimenea tallada con sus pilastras y tablero doradas y repasadas toda su talla y los campos se metieron de tres manos de Albayalde fino de color de perla barnizado de espíritu de vino...

En este texto constatamos también que para la realización de los revestimientos pictóricos se extienden tres estratos de color.

Por otra parte, pudiera ser que el albayalde se empleara igualmente para elaborar la pintura blanca que, combinada con el dorado, se aplicaba en el mobiliario. Este sería el caso de la mesa y los cuatro asientos que se recogen en una factura del año 1791¹⁶⁷⁸:

Quenta de las obras que yo Dⁿ Josef Cherou tengo echas de Dorado y Colores en el R^l. Sitio de Sⁿ. Lorenzo, para la casa pequeña de Campo de S. M... El dado de blanco fino a los dhos Alfeizares, Ventanas y Puertas... La mesa grande con escultura y tallada. Se a Dorado y dado de d^{ho} blanco... Los quatro taburetes se an Dorado y dado de d^{ho} blanco...

¹⁶⁷⁴ También denominado albayalde de Venecia, producto de gran calidad que se fabricaba en dicha localidad italiana. Bruquetas, R., 2002, p. 153.

¹⁶⁷⁵ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 36.

¹⁶⁷⁶ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 75.

¹⁶⁷⁷ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 87.

¹⁶⁷⁸ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 128.

En otra factura del mismo artífice del año 1796 se citan varias mesas en las que quizá se utilizara también dicho pigmento:

Cuenta de las Obras que tengo echas en el R^l. Sitio de Sⁿ. Lorenzo en la Casa de Campo de S.M.... Primeram^{te}. se han dorado tres Mesas caladas finas todos sus adornos y la escultura de los Niños, y se han dado de blanco fino todos los fondos que corresponde...

Es probable que el término “fino” se empleara para referirse a la calidad del pigmento y no al método de aplicación de la pintura, como parece indicarse en el siguiente documento del año 1783¹⁶⁷⁹ en relación al tono rojo de una papelera:

Cuenta que Presento yo Jph Lopez Mro. de ebanista de la Rl. casa de una papelera que tengo echa de orn. de el sr Grefier Dn Matheo Carrasco para su oficina ... Tengo echa una Papelera de pino con sus dos puertas en el cuerpo de Arriva moldadas, con su cornisa, y dentro lleva otras dos puertecitas pequeñas con sus cerraduras y bisagras, y otros guecos de varios tamaños y en el cuerpo de abajo sus divisiones, y todo de madera limpia... el dorador de mate por aver dado de color encarnado fino Barnizado con sus molduras Doradas...

No obstante, en otros casos el vocablo “fino” hace alusión a la calidad del barniz empleado para cubrir la superficie pintada. De hecho, en un listado de gastos ocasionados en labores de pintura y dorado del año 1789¹⁶⁸⁰ figuran: 2 botellas de barniz fino a 45r^s la botella. El uso de dicho barniz se menciona también en una factura del año 1779¹⁶⁸¹ con respecto a unas cornucopias pintadas y doradas:

Cuenta que Yo Miguel Ximenez, Maestro de Dorador y Charolista de la R^l. Casa, entrego de las 16 Cornucopias (que para el R^l Palacio de Aranjuez) e echo de orn del S^r. Dⁿ. Fran^{co}. Garcia de Chauro, Aposentador Mayor de S.M. En 30 de Marzo de este año de 1779 entregue 16 Cornucopias grandes todas doradas compuestas de sus Copetes Colgadas pedisenas Y su marco a la francesa talladas y su tablero metidos de color de aura mora Con los perfiles color de oro todo de fino barnizado...

El contenido de este documento parece indicar además que las zonas talladas de estos objetos se doraron con pan de oro, mientras que los fondos lisos pintados se perfilaron con “color de oro”.

La referencia al “color de oro” se repite en numerosos documentos. Ejemplo de ello es otra factura Miguel Jiménez del año 1781, donde existe un mueble así ornamentado¹⁶⁸²:

Cuenta que yo Miguel Ximenez Maestro de Dorador á Mate, y Charolista de la Real Casa, doy de lo ejecutado para la Real servidumbre de S.M...de orden del S^{or}. Dⁿ. Domingo Servitori... un Estante para Libros de Choro, para la Real Capilla de Palacio nuevo, dado de color de chocolate, con sus molduras de color de oro, todo barnizado de fino...

Asimismo, podemos citar una factura de José Cherou del año 1794¹⁶⁸³ cuyo contenido podría indicar que la expresión “color de oro” no es sinónimo de dorado:

Cuenta de las Obras que tengo echas en el R^l. Sitio de Sⁿ. Lorenzo en la Casa de Campo de S.M. con Orden del S^{or}, Dⁿ. Phelipe Martinez de Biergol en el mes de Agosto y año de 1794... Doce Sillas talladas se han Dorado y dado de color de rrosa los fondos y los resaltos de blanco fino...

¹⁶⁷⁹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 64.

¹⁶⁸⁰ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 125.

¹⁶⁸¹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 57.

¹⁶⁸² AGP, Reinados, Carlos III, leg. 70.

¹⁶⁸³ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 136.

Un armario grande se ha dado de blanco fino y todas las molduras que corresponde de color de oro...

Como vemos, en el caso de la sillería se emplea el término dorado, mientras que en el del armario se utiliza la expresión “color de oro”.

De estas referencias documentales resulta difícil establecer el procedimiento llevado a cabo para la obtención de dicho color. Es decir, si se trataba del uso de una pintura de tono dorado, elaborada con diferentes pigmentos de la gama del ocre, con el añadido de blanco y rojo, según la tonalidad de oro que se deseaba reproducir, como indica Palomino¹⁶⁸⁴ al hablar de las “tintas de oro”. También en otros autores¹⁶⁸⁵ de este siglo se hace alusión al “color de oro”, aportando diferentes fórmulas para su confección. Dicho color podría haberse obtenido igualmente empleando purpurina, aunque ignoramos la razón por la cual no se menciona en los documentos este material, tal y como aparece en una factura del año 1783¹⁶⁸⁶:

Cuenta que yo Miguel Ximenez Maestro Dorador de Mate y Charolista de la R^l. Casa doy de lo ejecutado para la Real Servidumbre del Palacio de Madrid, de orden del S^r. Dⁿ. Fran^{co}. Garcia Echaburu, Aposentador maior... por recorrer viente y dos Pantallas de Chimenea asi de Dorado como de color de Porcelana, de dos manos las seis talladas de Purpurina, y las diez y seis de color...

En cualquier caso, nos inclinamos a pensar que puede excluirse el uso de una pintura confeccionada con polvo de oro, como parece haberse aplicado en una mesa que se cita en el inventario de Isabel de Farnesio¹⁶⁸⁷: *Una messa de fondo encarnado pintada de oro con su naveta y llave, pies de cabra*, o también en un marco que se recoge en el inventario de Gonzalo del Real y Borrajo del año 1711¹⁶⁸⁸: *Un quadro de un niño Jesús... con marco dibujado de oro sobre negro*. Es posible que en esta obra la pintura de oro se utilizara para realizar un estofado a punta de pincel.

Por otra parte, en las fuentes de archivo encontramos muebles dorados y pintados con marmolizados o jaspeados, de los que en su mayor parte se indica que fueron realizados al óleo. Este es el caso de una factura del año 1702¹⁶⁸⁹ del dorador y estofador Pedro Gallego en la que se cita, entre otros objetos, un organo jaspeado y dorado:

Memoria de la obra, q. tengo echa en la Capilla Real... la caja del organo q. e pintado de jaspes diferentes al olio y los adornos y molduras del pedestal dorada a mate... Mas las molduras q. guarnecen las boquillas de las pinturas, q. estan en los arcos frontales doradas de oro bruñido... Mas dos gradas q. se añadieron para ençima del aparador q. esta a la entrada de la sacristía pintada de jaspes diferentes al olio... Mas las correderas del bidrio grande q. se pone de a donde su Magtd oye misa q e dorado a y por la parte de adentro Imitado a Palosanto y el zocalo de jaspes de San Pablo al olio...

Así mismo, en una cuenta de Lorenzo Hurtado de Mendoza del año 1764¹⁶⁹⁰ figuran cuatro pedestales marmolizados y dorados al agua:

¹⁶⁸⁴ Palomino, A., 1988, vol. II, p. 224.

¹⁶⁸⁵ Bonnani, F., 1723, cap. XXII, pp. 202-204; Orellana, F. V., 1755, p. 110; Watin, J. F., 1772, I, p. 204.

¹⁶⁸⁶ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 64.

¹⁶⁸⁷ AGP, AP, San Ildefonso, caja 13568.

¹⁶⁸⁸ AHPM, prot. 11061, fol. 414v.

¹⁶⁸⁹ AGP, PER, leg. 387.

¹⁶⁹⁰ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 73.

Memoria de la Obra de Dorado jaspes y barnices q tengo echa de horden del S^{or} Dⁿ Almerico Pini; para el Quarto del Rey N. S^{or} en le Palacio de Buen Retiro... Mas se aparejaron y Repasaron 4 pedestales; se doraron a bruñido de oro subido todas sus molduras y los campos se pintaron de diferentes mármoles al olio y se barnizaron de barniz de espiritu; y dhos Pedestales sirben para unas estatus benidas de Nápoles...

Además, en esta factura se especifica que sobre las zonas marmolizadas se extendió barniz al alcohol.

Igualmente, en otra cuenta del mismo año y dorador¹⁶⁹¹ aparece la aplicación de dicha ornamentación en un púlpito:

Memoria de la obra de Dorado q tengo echa de horden del Ex^{mo} S^{or} Marques de monte alegre, Mayordomo mayor de S.M... se aparejó a bruñido de oro subido un pulpito; todas sus molduras y talla; con sus pilares de yerro a mordiente, y lo restante de los campos se pinto de mármol amarillo y berde barnizado con barniz de espiritu...

Vemos que no se menciona aquí la técnica pictórica utilizada para la ejecución del marmolizado, aunque se indica que éste se barnizó al alcohol.

Por último, en las fuentes documentales encontramos referencias a superficies pintadas imitando determinadas maderas en combinación con el dorado a bruñido. Ejemplo de ello es la siguiente factura del año 1761 de Lorenzo Hurtado de Mendoza y Manuel Goveo¹⁶⁹²:

Memoria de la obra de Dorado, colores y varnizes que tenemos ejecutada desde el principio de Junio del año de 1760 hasta fin de de^{re} de este presente de 1761 para los quartos de SM, en el R^l. Sitio de Buen Retiro, y direccion del s^{or} Arquitecto, Dⁿ Fran^{co} Sabatini... Sacristia... Yt una Caxoneria se aparejó, y pintó á el olio imitada a Nogal doradas todas sus molduras a bruñido, y asimismo un vanco, pinttado en la misma forma...

En este caso, para imitar la madera de nogal, se emplea pintura al óleo que se extiende sobre aparejo de yeso. No se trata, por tanto, de la aplicación de un tinte de dicho tono¹⁶⁹³ sobre la superficie de madera sin imprimir.

También se realizaron muebles pintados simulando la madera de caoba, como figura en una cuenta de Pedro Gallego del año 1702¹⁶⁹⁴: *Memoria de la obra, q. tengo echa en la Capilla Real... Mas los cajones q estan en el coro q e dado de color de caoba al olio...* Así mismo, en una factura del año 1780¹⁶⁹⁵ se citan varios objetos en los que se finge la apariencia de esta madera:

Cuenta que yo Miguel Jiménez Maestro Dordor a Mate y charolista de la R^l. Casa, doy de lo ejecutado de orden del s^{or} Dⁿ. Juan Fermin de Ochoa, contralor general de la R^l. Casa, en las R^l. capillas del Palacio de esta Corte, para el R^l. Sitio de Aranjuez, y en la casa de la Enfermeria del R^l. Palacio... en 23 de Mayo de este año de 1780 entregue un fasisol, dado de color de coava, con las molduras de color de oro, barnizado de fino... una fuente con su aguamanil de color de caova al olio, y se recortó de color de oro y barnizó...

¹⁶⁹¹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 28.

¹⁶⁹² AGP, Reinados, Carlos III, leg. 87.

¹⁶⁹³ Sustancia, que en la actualidad se denomina nogalina.

¹⁶⁹⁴ AGP, PER, leg. 387.

¹⁶⁹⁵ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 59.

En estos objetos probablemente no se utiliza oro sino que se imita su color quizá, como hemos dicho anteriormente, con pintura. Por lo que respecta a la técnica empleada para simular la caoba, aunque no se especifica en el caso del fascistol, en el del aguamanil se trata de una pintura al óleo. Este mismo dato lo encontramos en una cuenta de Lorenzo Hurtado de Mendoza del año 1764¹⁶⁹⁶:

Memoria de la obra de colores al olio y aparejado q tengo echa de horden del S^{or} Dⁿ Cayetano Rico primer oficial del oficio de Contralor para dha oficina: ...se aparejaron y pintaron con color al olio ymitadas a caoba 17 mesas; las 15 de pie de cabra y dos Regulares de cajon... Mas se aparejaron y pintaron en la misma forma arriba referenciada dos mesas de pie de cabra... Mas se aparejaron dos mamparas y los zocalos y zapatas se pintaron de caoba al olio y los fondos por una cara y otra se pintaron unos adornos al temple.

Sin embargo, en un documento del año 1788¹⁶⁹⁷ figura la aplicación de dicha tonalidad al temple: ... *en el quarto del Rey... se dieron a dos mesas de color de caoba barnizado al temple*. De estas referencias extraemos que la madera de caoba se imitaba empleando tanto el temple como el óleo, aunque advertimos una clara preponderancia de la última técnica pictórica.

Además, en los documentos aparecen muebles en los que se finge la apariencia de las “maderas finas”¹⁶⁹⁸. Este es el caso de los dos armarios que se citan en una factura del año 1766 del dorador Juan Hurtado de Mendoza¹⁶⁹⁹:

Memoria de la obra de Dorado colores y barnices q tengo echa de horden del S^r Dⁿ Almerico Pini: para el Palacio del sitio del Buen Retiro: ...se dieron de blanco por dentro dos armarios grandes; y por afuera se pintaron al olio ymitada a maderas finas...

Como vemos, en estos muebles la pintura se aplicó al óleo. También en una cuenta que presenta María Mónica Sánchez Hurtado en el año 1788¹⁷⁰⁰ se menciona una pantalla de chimenea así decorada:

Cuenta de las composturas de molduras, y varias otras cosas que se han ejecutado en este año de la fecha en el Rl. Palacio nuevo de orden del s^{or} Dⁿ. Fran^{co}. Echaburu, Aposentador mayor de S.M.... En el Despacho de S.M. se doró á bruñido las molduras de la Pantalla de la Chimenea, y los Campos se imitaron á Madera fina, varnizado...

En este documento, aunque no se indica la técnica pictórica empleada, se especifica que la superficie se cubrió con barniz. Este tipo de ornamentación se utilizó asimismo en los marcos de pinturas, como se constata en una cuenta de Miguel García¹⁷⁰¹ del año 1771¹⁷⁰²: *Memoria de la obra qe he hecho yo Miguel García, dorador de S.M. de orden del S^{or} Dⁿ Americo Pini: ...se doro otro marco grande... de la media caña, dorados los remates y filetes y ymitada a madera fina...* Pero en este texto tampoco se menciona el sistema utilizado para realizar el revestimiento pictórico.

¹⁶⁹⁶ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 28.

¹⁶⁹⁷ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 75.

¹⁶⁹⁸ Se denominaban así las maderas preciadas de importación procedentes de América o Filipinas.

¹⁶⁹⁹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 32.

¹⁷⁰⁰ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 75.

¹⁷⁰¹ Miguel Pablo García fue nombrado dorador de la Real Casa el 4 de septiembre de 1767, plaza que queda vacante por fallecimiento de Francisco Pérez Tornilarné. Con anterioridad, García trabajó durante cinco años en las obras que le encargó Francisco Sabatini. También tasó obras de su oficio realizadas por otros artífices. AGP, PER, caja 399, exp. 9.

¹⁷⁰² AGP, Reinados, Carlos III, leg. 41.

En cuanto a los recubrimientos que simulaban otros materiales preciados, como la concha o carey, no hemos encontrado en las facturas referencias a su aplicación en los muebles. Sin embargo, esta técnica aparece reflejada en una factura del año 1703¹⁷⁰³ en relación a unas puertas que se realizaron para la “pieza de las Furias”:

Memoria de la obra que tengo echa en el Palacio para El Rey Nro S^r en la pieza de las furias, yo Pedro Gallego Profesor de dorador Y estofador de mate es la siguiente: ...mas unas puertas de espejos... guarnecidas de molduras y faxas doradas de oro limpio bruñido. Y por el enbes finxido de concha y las molduras de color de oro barnizado con barniz de espiritu...

También en los protocolos notariales aparecen ocasionalmente marcos dorados en los que se finge dicho material en ciertas zonas, como vemos en el la tasación de los bienes Tomasa Recio del año 1706¹⁷⁰⁴: *Una pintura de Sn Antonio Abad... con su marco Ymitado de concha y ocho tarjetas de talla doradas*. Así mismo, en el inventario de Pedro Ibáñez del año 1724¹⁷⁰⁵ figuran:

Dos Vitelas de media vara de alto y una terzia de ancho que en la una de ellas esta san Nicolas y en la otra n^{ro} s^r, y en cada una un Agnus con su vidrio ordinario con marcos de pino dorados por las esquinas y dado de color de concha... Otra de Nra sra del Populo de tres quarttas de alto y dos terzias de ancho con Marco dorado a las esquinas y lo demas pintado de concha...

Por último, cabe señalar que en este tipo de documentos se recogen con frecuencia muebles en los que se combina el dorado con la pintura monocroma de tonalidad roja, verde o blanca y también con el “color de porcelana”. Sin embargo en ellos no aparecen datos sobre los procedimientos técnicos empleados en la ejecución de tales revestimientos. A título de ejemplo mencionaremos a continuación algunos de ellos. En primer lugar en el inventario de Pedro Ibáñez arriba citado¹⁷⁰⁶ aparece: *Un escritorio hechura de Salamanca teñido de Carmin con perfiles dorados y su pie de lo mismo*.

Asimismo, en el de Ana María Sans y Llinás, esposa del pintor barcelonés Juan Sans, del año 1766¹⁷⁰⁷ se relacionan doce sillas rojas y doradas junto con un tocador dorado y jaspeado: *...una dotsena de caderas de boga vermellas usadas y doradas a la moda... un lligadó dorat y jaspeat...* También en el inventario y tasación de M^a Teresa Pacheco Girón, marquesa de Peñaranda de Duero, del año 1755¹⁷⁰⁸ se citan: *Dos mesas con los pies torneados dadas de encarnado y perfiles dorados...* Entre los bienes que contiene la carta de dote de Fernando de Llano del año 1746¹⁷⁰⁹ figura: *...una cama de tablas nueva dadas de color verde, con cavezera y listas doradas y todo su herraxe para ymperial... quatro remates de talla dorados para dicha cama...*

¹⁷⁰³ AGP, AP, El Pardo, caja 9412.

¹⁷⁰⁴ AHPM, prot. 11061, fol. 177v.

¹⁷⁰⁵ AHPM, prot. 14328, fols. 387, 388.

¹⁷⁰⁶ AHPM, prot. 14328, fol. 390v.

¹⁷⁰⁷ Recogido por Santiago Alcolea, “La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. XIV, 1959-60, p. 253.

¹⁷⁰⁸ AHPM, prot. 18777, fol. 130.

¹⁷⁰⁹ Barrio Moya, J. L., “El caballero vizcaino D. Fernando de Llano, Tesorero General de Sisas del Ayuntamiento de Madrid en tiempos de Felipe V y los bienes de su carta de dote (1746)”, *Separata del Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, n° LX, 2004, pp. 478, 479.

En cuanto al color blanco combinado con el oro se puede citar el inventario y tasación de Teresa de Silva Hurtado de Mendoza, duquesa de Arcos, del año 1757¹⁷¹⁰ donde existen:

Dos papeleras chinescas... y mesa de pie de cabra dadas de blanco y perfiles dorados... Un canapé dado de blanco con talla y perfiles dorados... Un canapé de pie de cabra dado de blanco con perfiles y molduras doradas... Diez y ocho sillas compañeras del canapé... Dos mesas dadas de blanco con talla y perfiles dorados con chambranas y florón en medio dorado con dos piedras jaspe...

Por su parte, como ejemplo de la aplicación del color porcelana en unión con el dorado en los muebles, podemos mencionar el inventario de María Teresa Pacheco, marquesa de Peñaranda de Duero y Miranda de Castañar del año 1755¹⁷¹¹ donde se recogen: ... *Tres docenas de sillas de nogal dadas de color de porcelana con perfiles dorados... Una docena de taburetes correspondientes... Un canapé correspondiente.*

Además, en este tipo de documentos aparecen referencias al empleo del “color de perla”, como vemos en la liquidación, cuenta, partición, división y adjudicación de los bienes de Joaquín Ponce de León, duque de Arcos y de Maqueda del año 1733¹⁷¹²: ...*Cuatro sillas poltronas acarteladas, los brazos y pies tallados el follaje y perfiles dorados y la madera dada de color de perla. Un canapé cuya madera está dorada, tallada y pintada de la hechura de dichas sillas...*

Recogemos a continuación una serie de documentos en los que se cita el tipo de madera sobre el que se extiende el revestimiento dorado. Así, en una factura del año 1764¹⁷¹³ se menciona el empleo de la madera de haya:

Memoria de la obra qeio josseph Lopez Mro Ebanista de la R^l. Cassa del Rei Nro S^r tiene echa Y exequtada Para la R^l. Cassa dela R^{na}. Madre...para el Palazio Nuevo... en este mes de Noviembre de 1764... Mas tengo echos doze sitiales de pie de cabra de madera de aya para tallarse y dorarse... Mas tengo echas quatro manparas de chimenea de madera de aya para tallarse y dorarse...

También encontramos este dato en otra factura del mismo ebanista del año 1777¹⁷¹⁴:

Memoria de la obra que tengo echa Yo Jph Lopez Mro Ebanista de la R^l. Cassa De S.M. Para la R^l. Servidumbre Mandado azer Por el S^r. Dⁿ. fran^{co} Manuel de mena Aposentador de S.M.... Asimismo sean echo seis sillas grandes de madera de aya para dorarse moldadas y talladas para el Príncipe Y prinzes Nros Señores para la granxa...

En los protocolos notariales se especifica, con relativa frecuencia, la madera utilizada en el mobiliario dorado o dorado y pintado. Entre dichas maderas suele aparecer el pino, el peral e incluso el nogal, como vemos en el inventario de Felipe V del año 1746¹⁷¹⁵:... *otro armario de dos puertas moldadas con tableros de nogal dados de blanco y dorado...* Del mismo modo, en la tasación de bienes de Isabel María de la Cruz Ahedo, marquesa viuda de Ugena, del año 1747 se citan¹⁷¹⁶: ...*Veinte sillas de moda madera de*

¹⁷¹⁰ AHPM, prot. 18721, fols. 205, 209 y 228.

¹⁷¹¹ AHPM, prot. 18777, fols. 130 y 130 v.

¹⁷¹² AHPM, prot. 14929, fols. 67 y 67v.

¹⁷¹³ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 87.

¹⁷¹⁴ AGP, Reinados, Felipe V, leg. 53.

¹⁷¹⁵ AGP, AP, San Ildelfonso, caja 13568.

¹⁷¹⁶ AHPM, prot. 15798, fol. 95v.

nogal todas talladas y doradas con brazos para tontillo Asientos y respaldo de los mismos carmesí tachuela dorada su galoncillo de oro falso... Por último, en el inventario tasación de María Teresa Pacheco Girón, marquesa de Peñaranda de Duero, del año 1755¹⁷¹⁷ se recogen:... Tres docenas de sillas de nogal dadas de color de porcelana con perfiles dorados... una docena de taburetes correspondientes... un canapé correspondiente con tres asientos...

2.3. MATERIALES Y PROCEDIMIENTOS

De todos los documentos expuestos hasta aquí constatamos la abundante aplicación del dorado al agua en el mobiliario, no solo por las referencias al dorado bruñido que contienen, sino también por las numerosas menciones a las operaciones del aparejado y repasado de las superficies que apuntan claramente al empleo de dicha técnica. Sin embargo, en ellos no se especifica si los revestimientos dorados presentaban contrastes brillo-mate, aunque se alude puntualmente a la decoración de ciertas partes de los muebles con cincelados, lo que implica además que la superficie estaba bruñida y por tanto dorada al agua. Por lo que atañe a las diferentes fases de dicho proceso no encontramos ninguna mención al número de capas de aparejo y de bol aplicadas. Sin embargo, hemos localizado facturas de ciertos doradores por pintar y dorar puertas y ventanas donde aparecen datos al respecto, como vemos en una del año 1749¹⁷¹⁸:

Manuel Pérez, Manuel Martín de Aguilar y Manuel García, vecinos, y Maestros doradores en la Corte... nos obligamos... a dorar y blanquear todas las puertas y ventanas que nos señalen del quarto vajo de Palacio... Lo primero, se declara, que cada una de las ventanas moldadas de fachadas exteriores, y interiores, que miran al Patio principal, y paños pequeños las hemos de dorar con oro fino todas las molduras de sus peynazos, cuarterones, largueros y cerco: Dando para ello tres manos de yeso mathe con cola; y sobre ellas, otras tres manos de Bol y el dorado ha de ser bruñido por solo el un haz, donde haya molduras.

Además, cabe mencionar que en el mismo documento se contiene información sobre el procedimiento y materiales a utilizar para obtener el color blanco, que se combinaba en puertas y ventanas con el dorado¹⁷¹⁹:

...y todos los demas planos donde no las haya [molduras] por ambas haces, sus cantos y rebajos y herrajes se han de dar de blanco con las mismas tres manos de yeso mathe; otras dos de Albayalde fino de Venecia y otras dos manos de Barniz con Espiritu de vino.

Vemos que la superficie blanca se acababa con barniz al alcohol.

En cuanto a los materiales empleados en la ejecución de los revestimientos dorados del mobiliario, no hemos localizado referencias a los mismos en los documentos consultados, a excepción del oro del que se reitera que era “subido”. Consideramos que este dato podría referirse tanto a la aleación del oro, es decir que se trataba de oro de mucha ley, como al tono del mismo, como veremos más adelante. Además, se elude señalar si se utilizaron diferentes tipos de oro en un mismo objeto, tal y como aparece mencionado en los tratados de la época, y hemos verificado también en algunos documentos con relación a otros objetos. Así, en una factura de José Cherou del año

¹⁷¹⁷ AHPM, prot. 18777, fol. 135v.

¹⁷¹⁸ AGP, AG, Obras de Palacio, caja 1173.

¹⁷¹⁹ Ibídem nota anterior.

1791¹⁷²⁰ se cita la aplicación de oro de dos tonalidades diferentes en un barco lacado: *Quenta de las obras que yo Dn. Joseph Cherou tengo echas en las Embarcaciones en el Rl Sitio de Aranjuez de Dorado y colores... El barco chinesco sean dorado todos sus adornos y molduras talladas, con dos colores de oro...*

Igualmente, en una relación de gastos del año 1789¹⁷²¹ figura el uso de tres tipos de oro en varios elementos de una bóveda:

Cuenta de los gastos causados para la obra q se ha ejecutado en la Casa de Campo del Rey Ntro S^{or} en el R^l. Sitio de Sⁿ Lorenzo, Dirigida por Dⁿ Josef de Cherou; Dorador de S.M... En la Vivienda Alta en la primera Pieza se ha hecho una Bobeda Estucada, se han dorado todas sus molduras, adornos y sobrepuestas con tres diferentes colores de oro, y a todos sus mazizos reundidos y vaciados se han dado de Varias medias tintas...

Además, en este documento se incluyen entre los materiales empleados en dicha obra: *Noventa y cinco libros de oro fino de color vajo a 14 r^s... Cuarenta libros de oro fino de color subido a 15 r^s... Treinta y tres libros de oro fino color Berde a 15...*

Comprobamos aquí que los términos “bajo” y “subido” hacen referencia a la tonalidad del oro. Probablemente el primero fuera un oro aleado con más plata, lo que proporciona al metal un color más frío. Por su parte el subido podría ser un oro más puro y cálido, cuya tonalidad se asemejara en mayor medida al del metal macizo. En cuanto al oro verde consistiría quizá en una aleación oro, cobre y plata, esta última en mayor proporción que el cobre¹⁷²².

Por otro lado, en las certificaciones de entrega de materiales al Almacén del Palacio Real encontramos información sobre las características de los libros de pan de oro, como vemos en una fechada el 9 de agosto de 1764¹⁷²³:

D. Manuel Mermans Guarda Almazⁿ gral de la Real fabrica del nuevo Palacio. Certifico... Entregó en este Real Almazn... Jph. Collado Mro vatidor de oro en esta Corte Doscientos libros de panes de oro subido, de a 44 panes cada libro.

Además, en una papeleta de pedido de materiales al mismo almacén de dos de julio de 1764 se menciona el número de panes contenía cada libro de oro “claro”¹⁷²⁴:

Señor sirbase V. S. mandar que en el Real Almaz. me entreguen cien libros de panes de oro claro de a cuarenta y cuatro panes cada libro y setenta y cinco libros de panes de oro subido tambien de a cuarenta y cuatro Panes cada uno para dorar el dormitorio del Rey...

Sin embargo, en otros documentos se comprueba que los libros de oro podían contar con un número mayor de panes, como vemos en el inventario de los géneros existentes en el Almacén del Palacio Real a 8 de abril de 1771¹⁷²⁵: *Libros de panes de oro, se allan cuarenta y seis, los veinte libros de ellos de oro claro, de a 44 panes cada libro... y los veinte y seis libros restantes, de a cien panes cada libro...*

¹⁷²⁰ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 127.

¹⁷²¹ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 125.

¹⁷²² Kroustalis, S.K., *Diccionario de Materias y Técnicas*, 2008, p. 49.

¹⁷²³ AGP, AP, Obras de Palacio, caja 1299.

¹⁷²⁴ *Ibíd*em nota anterior.

¹⁷²⁵ AGP, AP, Obras de Palacio, caja 1236.

Además, en ciertas papeletas de pedido aparecen referencias al oro que se utilizaba para confeccionar los panes. En este sentido, cabe citar uno de dichos documentos fechado a 7 de noviembre de 1756¹⁷²⁶:

Señor Sirbase V. S. mandar, que Dⁿ. Manuel Meermans guarda Almazⁿ. Gral de la R^l. Fabrica de Palacio, me entregue un marco, tres onzas, nueve ochabas y dos tomares de oro (de veinte y tres quilates, tres granos y medio) el marco, dos onzas, seis ochabas y dos tomares en una Barra y la onza y tres ocabas restantes en cizalla para surtimiento del taller que se ha puesto a Joseph Collado, Maestro tirador de oro para dorar la bola y adornos para la media naranja de la Capilla de esta R^l. Fabrica.

En este tipo de documentos se comprueba que se utilizaban monedas de oro para elaborar los panes. Un ejemplo de ello lo tenemos en una certificación del guardalmacén Manuel Meermans de 22 de octubre de 1757¹⁷²⁷: *Certifico... que han entrado en este Rl. Almacen... Seis marcos y dos onzas de oro en noventa y nueve monedas Portuguesas.*

Asimismo, gracias a las facturas que emiten ciertos artífices por la ejecución de trabajos de pintura y dorado en las dependencias reales, podemos conocer muchos de los materiales empleados en los mismos y que, por extensión, se aplicarían también en los muebles. En este sentido se puede citar una factura de José Cherou del año 1790¹⁷²⁸ que contiene una extensa relación de gastos de materiales y utensilios, entre los que encontramos, junto a numerosos libros de oro fino, cola fuerte probablemente destinada a impregnar la superficie antes de extender el aparejo y, quizá también, para utilizarla en la confección de dicho aparejo, al igual que el yeso mate:

*Cuenta q^e Yo Josef Cherou; Dorador de S.M... presento a dⁿ Felipe Martinez de Viergol dela obra Ejecutada de dorado y Pintado en la casa de S.M. en el R^l Sitio de Sⁿ Lorenzo... Gastos de materiales
Por ciento y diez, Libros de oro fino a catorce rs devⁿ cada uno... Media libra de cola ff^e... Por varios Pin^{es} de Ardilla... Una caja de Albayalde fino con 70 lib^s a 37 la libra... Dos arrobas y media de yeso mate a 7 rs*

Como vemos, también se cita el pigmento de blanco de plomo de mejor calidad denominado “albayalde fino”, destinado a la ejecución de revestimientos pictóricos en tono blanco y de “color de porcelana” o “perla”, entre otros. Igualmente se recogen pinceles realizados con pelo de ardilla, de gran suavidad y tersura, con los que se podía conseguir una punta muy fina, cualidades por las que fueron muy apreciados¹⁷²⁹. En este documento aparecen además una serie de gastos de obrador, entre los que se incluyen materiales como la cola de pescado a emplear quizá en la confección de pintura al temple o también en la elaboración del bol, material que aparece incluido aquí aunque sin especificarse su tipo. Se cita, asimismo, una sustancia o mezcla de sustancias que recibe el nombre de “baño” que, probablemente, se adquiría ya preparado y que, como hemos visto, se aplicaba sobre las superficies doradas. Por último, se mencionan ciertos utensilios como escofinas y lijas, para repasar el aparejo de yeso, brochas finas¹⁷³⁰ para extender las mezclas de aparejo y de bol. Junto a todo ello figuran cedazos para tamizar

¹⁷²⁶ AGP, AP, Obras de Palacio, caja 1237.

¹⁷²⁷ AGP, AG, Obras de Palacio, caja 1321.

¹⁷²⁸ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 126.

¹⁷²⁹ Bruquetas, R., 2002, p. 97.

¹⁷³⁰ Confeccionadas con cerdas. Palomino destaca las de jabalí que se importaban de Flandes y eran las mejores y más suaves. Palomino, A., 1988, vol. II, p. 122.

el yeso o los pigmentos y “vidriado”, término que engloba los recipientes de vidrio o cerámica vidriada para guardar los barnices, aceites etc.

Además, podemos incluir aquí una relación de utensilios y sustancias del año 1756¹⁷³¹: *Alvay^e fino... Ocre de Murcia... Minio... Litarxirio... Brochas chicas... Medianas... Pinc^s de Perro... 6 Cazuelas y una olla... Cantaro para Azeite... entreguense por el Guarda Almacen al Dorador Dionisio Alvarez estos generos*. Los materiales que aparecen en este documento coinciden casi por completo con los que cita Palomino en una fórmula para elaborar mordiente graso para dorar¹⁷³². En concreto consistía en mezclar sombra de Italia, el único ingrediente que no aparece en el texto, albayalde y ocre claro con aceite de linaza que después se ponían a cocer con el añadido de minio o litargirio, como agentes secantes del mismo. Este hecho es importante ya que demuestra la aplicación en la práctica de lo recogido en los tratados de época.

Por último, recogemos aquí el inventario de bienes del dorador José Asensio del año 1749¹⁷³³, en el que figuran las herramientas que poseía para el ejercicio de su oficio, entre las que se encontraban diferentes bruñidores, elementos de hierro para trabajar el yeso, pinceles, pomazones y cinceles para la ornamentación del oro:

Seis Piedras Colmillos para bruñir con su Casquillo de Laton y su Cabo de madera... Quatro Piedras Aropadas tambien guarnecidas; y dos desiguales todo para bruñir... Doze Yeros de reparar de dibersas figuras... Un Yerro de dos bocas y una Gubia... Un juego de Pinzeles de Dorar... Tres Plumazones con dos Cuchillos... Veinte y un Yeros de Zinzelar de dibersos tamaños

2.4. REPARACIONES

Para finalizar con la exposición de las fuentes documentales referentes al mobiliario dorado de esta centuria, citaremos una serie de documentos que testimonian las reiteradas reparaciones llevadas a cabo en este tipo de obras. Dichas intervenciones, en su mayor parte, supusieron la total eliminación del revestimiento dorado. Así, en una relación de las obras efectuadas por el dorador real Próspero Mortola del año 1736¹⁷³⁴, se menciona claramente dicha cuestión:

Memoria de la obra que Yo Prospero Mortola Dorador de S Mag^d... tengo hecha por horden del S^r. Dⁿ. Nicolas Manzano Gefe de su R^l. Tapizeria... Quatro Sillas que se rasparon, y deslabazaron para dorarlas, como se doraron todas sus maderas por todas partes...

Comprobamos en el texto que, después de suprimirse el dorado antiguo, estas sillas se redoraron por completo. Este tipo de operación también la llevó a cabo Lorenzo Hurtado de Mendoza en el año 1761 en dos mesas talladas¹⁷³⁵:

Memoria de la obra, de Blancos, varnizes y dorado que tengo hecha en el Palacio del Buen Retiro de orden del señor Aposentador... Mas se eslabazaron, y Doraron de nuevo de oro suvido á bruñido 2 mesas talladas, que sirben en el Despacho de S.M...

De este texto extraemos que estos muebles se redoraron al agua.

¹⁷³¹ AGP, AG, Obras de Palacio, caja 1237.

¹⁷³² Palomino, A., 1988, vol. II, p. 519.

¹⁷³³ AHPM, prot. 16919, fols. 79v, 80 y 86.

¹⁷³⁴ AGP, Reinados, Felipe V, leg. 18.

¹⁷³⁵ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 22.

En una factura del año 1777 se menciona la eliminación total del revestimiento dorado hasta llegar a la superficie desnuda de varios muebles¹⁷³⁶:

Quenta que yo Miguel Ximenez, Maestro de Dorador y Charolista de la R^l. Casa, entrego de la obra que de dorado y color hecho de orden del S^r. Dⁿ. Fran^{co}. García chaur, con el motibo de la venida de la Sora Reyna Fidelisima de Portugal al Real Palacio de esta Corte de Madrid...

Ydem para dho Cuarto compuse de dorado a doze sitiales y limpiar el oro viejo y bañarlos de nuevo todos en general...

Ydem por eslabazar el oro viejo de una silla de brazos y dejarle en madera y volverle a Dorar de nuevo con oro subido...

Ydem. por eslabazar el oro viejo que tenían dos pantallas de Chimenea y dejarlas en madera y volverlas a dorar de nuevo en oro subido...

Ydem por eslabazar el oro viejo que tenían seis Mesas grandes talladas y dejarlas en Madera y bolverlas a dorar de nuevo con oro subido...

Además, en esta factura figura en primer lugar la limpieza de la superficie dorada, quizá original, de doce sitiales y la posterior aplicación de un acabado, del que no se aportan más datos.

No obstante, también son numerosos los documentos en los que las reparaciones no conllevan la supresión total del revestimiento dorado, ya que la letra de los mismos parece indicar que se intervenía parcialmente en los muebles, es decir retocándose sólo aquellas zonas deterioradas. Como ejemplo de ello recogemos una extensa factura en la que se relacionan las reparaciones efectuadas por María Mónica Sánchez Hurtado en el año 1774 en el Palacio de Aranjuez¹⁷³⁷:

Memoria de las composturas q^e. se han hecho en el R^l. Sitio de Aranjuez en las Abitaciones de los Serenissimos Principes de orn del S^r. Dⁿ. Fran^{co}. Manuel de Mena Aposentador de S.M.: Primeram^{te}. se recorrieron de aparejado, y dorado seis sillas y se bañaron todas...

Mas un canapé se recorrio de oro, y baño en la misma forma...

Mas una otomana, que estava muy maltratada, se doró mucha parte, y vañó toda...

Mas la silla de Peynar el Principe, se recorrio de oro, y vaño...

Pieza de Gavinete del Principe

Se recorrieron seis sillas, de aparejado y dorado, y se bañaron...

Mas un canapé en la propia forma se recorrió de oro, y baño en la misma forma...

Mas la silla de Peynar se recorrio de oro y baño...

Mas las dos sillas de comer se recorrieron de oro, y bañaron...

Pieza de dormitorio

Diez sitiales se recorrieron de oro, y color todos los mal tratos y bañado de color y el oro...

Como vemos, en este documento se indica que muchos muebles se recorren de oro o de dorado sin que se mencione la eliminación del revestimiento presente en ellos. Además, el hecho de aplicar en ciertos muebles un nuevo aparejo, posiblemente obedecía a la necesidad de reponer el que se había perdido en ciertas zonas¹⁷³⁸.

En el año 1776 María Mónica Sánchez Hurtado restaura también diferentes muebles para el mismo palacio¹⁷³⁹:

Cuenta de lo q^e. se ha hecho en el R^l. Palacio de el Sitio de Aranjuez el Año de settenta y cinco de orn de el s^r. dⁿ. Fran^{co}. Manuel de Mena Aposentador de S.M.... Se compusieron tres sillas

¹⁷³⁶ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 53.

¹⁷³⁷ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 47.

¹⁷³⁸ En los muebles antiguos dorados con mucha frecuencia el deterioro afecta no sólo al oro sino también al bol y a la preparación de yeso.

¹⁷³⁹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 50.

*para la Pieza de comer de S.M. en las q^e. se doró de nuevo muchos pedazos se recorrieron todos los mal tratos y se bañaron de nuevo todas ellas...
 Mas dos sitiales para la Pieza de vestir de S.M. se doraron de nuevo varios pedazos, y recorrieron de oro todos los maltratos y se bañaron de nuevo...
 Mas para la Abatida de Cuerba dos sillas para S.M. se les doraron de nuevo los quattro brazos, y la maior parte de el respaldo y todo el resto se recorrio de oro, y bañaron de nuevo...
 Mas dos Taburetes de tixera se doró la mittad del uno, y el otros los pies, y recorrió los restantse de oro, y bañaron de nuevo...
 Mas una Pantalla para el s^r. mayordomo mayor la que se doró por la cara fral. los dos marcos, y Bottones, y todo el resto se metió de tres manos de color y tres de Barniz...*

En esta factura se especifica que ciertas partes de un mismo mueble se doran y otras se recorren de oro, lo que podría indicar que no se trata de la misma operación. Quizá la última de ellas consistía en retocar ciertas zonas, en las que el oro se encontraba casi perdido o abrasionado, pero en las que todavía se mantenía el aparejo y el bol. Sin embargo, el dorado implicaba llevar a cabo todo el proceso, es decir, aplicación de aparejo, bol y oro. No obstante, resulta difícil determinar si dicha operación se efectuó empleando pan de oro, polvo de oro o pintura de dicho color.

Además, en los documentos se constata la eliminación de los revestimientos pictóricos y la aplicación de otros nuevos, como vemos en una factura del año 1785:

Cuenta que yo Miguel Ximenez M^{ro} de dorador de mate y charolista de la R^l Casa entrego de la obra ejecutada P^a el R^l Palacio de Sⁿ Lorenzo:... Por dorar las molduras de veinte y quatro sitiales y meter los campos de color de perla barnizado y raspar lo viejo...

También en otra factura del año 1787 figura dicha intervención¹⁷⁴⁰:

Cuenta que damos Manuel Gobeo y Ramon Melero, maestros de Doradores de mate de la R^l casa, de la obra que hemos ejecutado para el cuarto del Rey N. S. de orn del S^r. Dⁿ. Francisco Garcia Chauro, Aposentador ma^{or} de S.M. y Gefe de la Furiela... Primeram^e. se han deslabazado siete sitiales de tixera, y se ha hecho de nuevo el dorado de las molduras y lo liso de color de Perla varnizado...

Todas estas referencias¹⁷⁴¹ demuestran lo reiterado de las intervenciones llevadas a cabo en los muebles dorados para remediar su deterioro, o quizá también motivadas por cambios de gusto, lo que implica que una gran parte de los que se conservan en la actualidad están total o parcialmente redorados, pudiendo haberse empleado además en muchos casos métodos y materiales diferentes de aquellos originales. Extremo que, por un lado, implica que el aspecto que presentan en la actualidad es diferente del original y, por otro, dificulta su estudio histórico-científico.

2.5. PLATEADO

En los documentos aparecen algunas menciones al empleo del plateado para revestir, en todo o en parte, el mobiliario. Así, podemos citar una cuenta del año 1703, donde se hace alusión al plateado de ciertos elementos de dos bufetes¹⁷⁴²:

¹⁷⁴⁰ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 73.

¹⁷⁴¹ Que aparecen de forma sistemática en los documentos y de las que sólo hemos recogido aquí algunas.

¹⁷⁴² AGP, Reinados, Felipe V, leg. 38.

Memoria de las obras que Yo Joseph fernandez de Santin entallador de la Reyna Nra Señora he hecho para el adorno de el cuarto de su Mag^d de horden del Sr Dⁿ Francisco Quinones Guardajoyas de su Mag^d Cuarto de invierno. Primeramente se aderezaron Y limpiaron dos bufetes de despacho y en ellos se doraron todos los errajes a dos ojas q son visagras escudos Y se platearon las Vasas y Capiteles y volas de los estípites Y se hizo una naveta nueva...

Como vemos, en el texto no se aportan datos sobre el sistema empleado para platear, ni tampoco se alude a las características de la superficie así ornamentada.

En otro documento del año 1766¹⁷⁴³ se menciona el plateado del marco frontal del Oratorio de Damas del Palacio Real de Madrid:

Memoria de las obras de talla, y ensamblaje, que Yo Santos Ramos del Manzano tallista de la R^l. Casa, tengo hechas en este mes de Octubre de 1766. De orden del s^{or} Dⁿ Diego Merlo, Aposentador mayor de S.M.: es como sigue: ... Hize y tallé un marco frontal para el Oratorio de Damas con sus tarjetas de bajo relieve... Pagué por Platear dicho marco y repasarle...

Al hacerse aquí referencia a la operación del repasado nos inclina a pensar que el marco se plateó al agua.

También, en una factura de las reparaciones realizadas por la doradora María Mónica Sánchez Hurtado en el Palacio Real de Madrid en el año 1772¹⁷⁴⁴, se incluye el replataado de dos pantallas de chimenea:

*Memoria de la obra que tengo ejecutada en el R^l. Palacio Nuevo de S.M... de orden del S^{or} Dⁿ. Diego Merlo, Aposentador Maior...
Aumento pr. obra hecha ants. De esta Cuta. En el Cuarto del Rey N.S.
Dos tapas de Chimenea. Una en la Pieza de comer; y ótra en la de conbersación: Se recorrieron, repasaron, y platearon los maltratos...*

Como se puede comprobar, en este texto no se menciona si la superficie de estos objetos se plateó a bruñido. Un dato que figura en otra factura de la misma artífice del año 1777, en relación a los pies de dos braseros¹⁷⁴⁵:

Cuenta de la obra de Dorado, que tengo ejecutada en el R^l. Palacio Nuevo en el Cuarto de la Fidelissima Reyna de Portugal, de orden del s^{or} Dⁿ. Fran^{co} de Echauru Aposentador maior de S.M.: ... Para dho Cuarto de Su Fidelissima se aparejaron repasaron, y platearon a bruñido dos Pies de Braseros...

De las operaciones que se citan en este documento extraemos que dichos elementos se platearon al agua. Este sistema aparece también en una cuenta del año 1785 de dicha doradora¹⁷⁴⁶:

Cuenta de la obra que se ha ejecutado en la Capilla del R^l Palacio Nuevo de orden de DⁿFran^{co} Echauru Aposentador... se aparejo, repaso y plateo el pedestal q sirve para poner el cirio... se aparejo, repaso y plateo a bruñido otro pie que sirve para el mismo fin...

En los documentos encontramos además referencias al empleo del plateado en las reparaciones de los objetos deteriorados. Ejemplo de ello es una factura de María

¹⁷⁴³ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 31.

¹⁷⁴⁴ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 64.

¹⁷⁴⁵ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 54.

¹⁷⁴⁶ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 67.

Mónica Sánchez Hurtado del año 1780, donde constan varias de estas operaciones efectuadas en ciertas pantallas plateadas¹⁷⁴⁷:

Cuenta de las Composturas de molduras y varias otras cosas q^e. con individualidad aquí se expresan executadas en este año de 1780 en el R^l. Palacio Nuevo de orn del s^{or}. dⁿ. Fran^{co}. Chauro Aposentador mayor de S.M. En la Pieza de cenar S.M. se compuso otra Pantalla q^e. es Plateada, la q^e. igualmente se le recorrieron todos los maltratos y endiduras...

En la Pieza de Comer S.M. se compuso otra Pantalla Plat^{da}. La q^e. igualm^e se plastecio aparejo y plateo todos los maltratos...

Bivienda de los Principes Ns. Ss.

Se compusto tods los maltratos y Averturas de la Pantalla platda los q^e. plastecieron¹⁷⁴⁸ y platearon...

En la Sala de comer SA se compusieron los maltratos de otra Pantalla plat^{da} en los mismos terminos qe. la anterior...

En la Pieza de vestirse el P n s^{or} se compuso otra Pantalla plat^{da}. q^e. se plastecio y compuso todos los maltratos...

En la Pieza grande se compuso otra Pantalla plat^{da}. en la q^e. se plastecieron y platearon todos sus maltratos...

En esta cuenta vemos que únicamente se platean las zonas deterioradas de las obras, igualando o alisandolas previamente con aparejo o estuco.

A continuación recogemos varias facturas en las que se menciona el empleo de polvo de plata en operaciones de restauración. Así, en una del año 1767 leemos¹⁷⁴⁹:

Memoria de lo que yo Manuel Gobeo Dorador de Mate de S.M... tengo ejecutado en el Dorado para la R^l servidumbre y de Orden del s^{or}. Dⁿ. Diego Merlo Aposentador Mayor de S.M... Mas tengo remendada una Pantalla de platta molida...

Este mismo dato lo encontramos en una cuenta de Manuel Gobeo del año 1784¹⁷⁵⁰:

Memoria de lo q Yo Manuel Gobeo, tengo ejecutado como Dorador de Mate q soy de la R^l. Casa de S.M. y de orden del Señor Dⁿ, Franco Garcia Chauro aposentador m^r de S.M... tengo recorridas de Plata molida a dos pantallas de Chimenea en dho quarto de S.M.

También figura la utilización del polvo de plata en una factura de María Mónica Sánchez Hurtado del año 1788¹⁷⁵¹:

Cuenta de las composturas de molduras, y varias otras cosas que se han ejecutado en este año de la fecha en el Rl. Palacio nuevo de orden del s^{or} Dⁿ. Fran^{co}. Echaburu, Aposentador mayor de S.M.... en 25 de Junio en las habitaciones de S.M. y Principe... se compusieron cinco Pantallas de Chimenea talladas de escultura, dandoles una mano de Plata molida, y recorriendo todos sus maltratos...

Sin embargo, en estos documentos no se informa de si los objetos en los que se aplica polvo de plata lo llevaban en origen o estaban plateados con pan de plata y, a la hora de reparar estas superficies, se utilizó el mismo para reintegrar¹⁷⁵² las zonas deterioradas.

¹⁷⁴⁷ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 59.

¹⁷⁴⁸ La palabra plastecer alude a la operación que implica alisar con el aparejo la superficie que se va a pintar. Bruquetas, R., 2002, p. 476.

¹⁷⁴⁹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 33.

¹⁷⁵⁰ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 65.

¹⁷⁵¹ AGP, Reinados, leg. 75.

¹⁷⁵² Término utilizado en la restauración de Bienes Culturales que significa restituir una parte de la obra que se ha perdido. Calvo, A., *Conservación y Restauración*, 1997, p. 189.

Por otra parte, en los protocolos notariales existen a marcos de pinturas y espejos plateados. Así, en el inventario postmortem de Ventura Prieto del año 1708¹⁷⁵³ se cita: *...Otra lamina de media vara de Santo Thomas San Pedro y San Pablo con su marco de hebano y perfiles Plateados*. También en la carta de dote de Isidro Joachin Polo de Gámiz a favor de Bernardina Maria de Robledo del año 1712¹⁷⁵⁴ figura: *...Otro espejo mediano marco plateado...* al igual que en el inventario de Pedro Navarro del año 1714¹⁷⁵⁵: *...Otro espejo chico plateado...* Asimismo en el Pedro Ibáñez del año 1724¹⁷⁵⁶ se menciona: *...una lamina de nra s^{ra} de la Concepⁿ con marco de Hevano con sus tarjetas de oja de platta. Otras Veintte y quattro de Pino platteadas mas pequeñas. Otras dos Docenas tambien platteadas pequeñas*. También en el inventario postmortem de la reina Mariana de Neoburgo del año 1740¹⁷⁵⁷ se recogen: *...Dos Espejos con sus marcos de madera platteados...* Por último, en el de Isabel Serralta Castell y Sureda realizado en 1792¹⁷⁵⁸ existe: *...un tocador de xarol ab son mirall ab vaza platejada...*

Además, en los protocolos notariales aparece puntualmente otro tipo de muebles plateados, como se comprueba en el inventario de Mariana de Neoburgo ya citado¹⁷⁵⁹: *Una Mampara de Chimenea del mismo Govelín, con marco platteado. Dos mesas de Piedra mármol con sus pies platteados*. Son frecuentes también las referencias a los soportes para aparatos de luz plateados, como vemos en el inventario post-mortem del pintor José Loyga del año 1709¹⁷⁶⁰: *2 candaleros de fusta platejats usats...* y también en el del conde de Puñoenrostro del año 1738¹⁷⁶¹: *...Una Araña de seis mecheros de pino plateada... Tres Arañas la una dorada las otras plateadas...* Así mismo en el inventario de Mariana de Neoburgo¹⁷⁶² se citan: *Seis Gueridones¹⁷⁶³ de madera platteados con sus Cornucopias de Cristal...*

Por otra parte, en las fuentes documentales se constata la combinación del plateado con el dorado en un mismo mueble. Un ejemplo de ello lo tenemos en una cuenta del año 1708¹⁷⁶⁴ donde aparecen cuatro arañas de madera así ornamentadas:

Memoria de las quatro arañas q sean dorado y Platteado de horden del sor Condestable nro s^{or}. que se conpone cada una de doze Cornicopias doradas y platteadas y sus Arboles calados de oro y platta Y en el alma del Arbol Una colunita dorada An tenido de costa de jornales, oro y plata Y Materiales y el dorado a fuego de las errajes de las Sortijas...

También en otro documento de pago del año 1786 figura el dorado y plateado de las molduras y elementos torneados de dos tablas de nogal¹⁷⁶⁵:

¹⁷⁵³ AHPM, prot. 14513, fol. 1092.

¹⁷⁵⁴ AHPM, prot. 11072, fol. 682.

¹⁷⁵⁵ AHPM, prot. 1174, fol. 725.

¹⁷⁵⁶ AHPM, prot. 14328, fols. 387, 388v.

¹⁷⁵⁷ AGP, Reinados, Felipe V, leg. 269.

¹⁷⁵⁸ Recogido por Massot Ramis d'Ayreflor, M. J., *El Moble a les Illes Balears, segles XIII-XIX*, 1995, p. 267.

¹⁷⁵⁹ AGP, Reinados, Felipe V, leg. 269.

¹⁷⁶⁰ Recogido por Alcolea, S., 1959-1960, p. 229.

¹⁷⁶¹ AHPM, prot. 15223, fol. 524.

¹⁷⁶² AGP, Reinados, Felipe V, leg. 269.

¹⁷⁶³ Término de origen frances adoptado en España para nombrar soportes para luces. Se componen de un pie y un pequeño tablero sobre el que descansa la fuente de luz. Rodríguez Bernis, S., 2006, p. 189.

¹⁷⁶⁴ AGP, Reinados, Felipe V, leg. 285.

¹⁷⁶⁵ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 70.

Cuenta de una caja grande que sea echo para la china para la Princesa N^{ra}. S^{ra}. de orn. de S.A. comunicada a el S^{or}. Dⁿ. Bicente Moresqui Gefe de la caba Francesa, y ejecutada por Jph Lopez Mro de ebanista de la R^l. casa en este mes de Julio de 1786.

Ydem. sean echo dos tablas de nogal cabezeadas para que no se tuerzan, para el Ramillete con sus Molduras en los cantos, y quatro volas que lleva cada una talladas con sus tornillos y tuercas con el yerro de mi cuenta que tienen de coste las dos tablas de maderas y travajo... Ydem. He Pagado a el dorador por dar de color de Perla, y Dorar y platear las molduras, y bolas a las dos tablas que arriva expreso...

En estos objetos se combinan ambos metales con la pintura color perla, probablemente aplicada en las zonas lisas.

Incluimos aquí un recibo del mismo año en el que consta el pago realizado por el dorado y plateado de las molduras que se citan en el documento anterior¹⁷⁶⁶: *R^{vi}, del señor Dⁿ Joshe Lopez ebanista de la R^l casa de su M^d ciento cincuenta reales por el dado de color i dorado de las tablas para servidumbre de dicha casa.* Vemos que en este recibo no se hace alusión al plateado, mencionándose únicamente el dorado de estos objetos, lo que pudo suceder también en otras ocasiones, motivando que encontremos en los documentos menos muebles plateados que los que en realidad se realizaron.

Por último, podemos mencionar una memoria de Lorenzo Hurtado de Mendoza del año 1763¹⁷⁶⁷ en la que aparecen ciertos muebles decorados con dorado y plateado:

Memoria de la Obra de dorado colores y plateado a molido q. tengo echa p^a el Real Sitio del pardo... Mas se doraron a bruñido las molduras a tres manparas o tapas de chimeneas; y los campos dellas (que son de escultura) se aparejaron Repasaron y se platearon de plata fina a molido...

Constatamos aquí que en la ornamentación de estas pantallas se combinó el dorado a bruñido con el plateado realizado a base de polvo de plata.

Asimismo, en los documentos notariales se recogen puntualmente muebles dorados y plateados. Este es el caso del inventario postmortem de Isabel María de la Cruz Ahedo, marquesa viuda de Ugena, del año 1747¹⁷⁶⁸ donde se citan:

...una peana moldeada sobredorada y plateada que esta encima del sagrario de dho retablo... Una repisa cuadrada de poco mas de tercia sobredorada y plateada con su moldura y dos cartelas...

También en el inventario de Felipe V¹⁷⁶⁹ se recogen: *...Seys sillas un canapé y ocho taburetes de madera de nogal de talla plateados dorados y guarnicion de tafilete con un cordon y un galoncito de plata angosto.* Por su parte en el de Isabel de Farnesio¹⁷⁷⁰ figura: *...una media mesa del mismo mármol con pie dorado y plateado...*

Por lo que atañe a la técnica del corleado, solamente hemos localizado algunas referencias puntuales a su aplicación en la superficie de determinados objetos de madera. Entre ellas, podemos mencionar una relación de gastos del año 1725¹⁷⁷¹:

¹⁷⁶⁶ Ibídem nota anterior.

¹⁷⁶⁷ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 25.

¹⁷⁶⁸ AHPM, prot. 15798, fol. 105 v.

¹⁷⁶⁹ AGP, AP, San Ildelfonso, caja 13568, fol. 173v.

¹⁷⁷⁰ AGP, AP, San Ildelfonso, caja 13568, fol. 276v.

¹⁷⁷¹ AGP, Reinados, Felipe V, leg. 297.

Memoria de el Coste que atenido la Jaula que se ha hecho para el sor Ynfante Dn Carlos assi de Quentas como de Alambre. Talla del cajon dorado y Pintura es como sigue... Primeramte Noventa y quatro Ylos de Quentas blancas... Mas al dorador que dio el charol Y coreladura para las quentas doradas...

Así mismo, en otro documento del mismo tipo del año 1765¹⁷⁷² figura el empleo de dicha técnica:

Memoria de las obras de ttalla y Ensan blaje y Dorado que se a echo Para el oratorio de Damas, en el Nuevo R^l. Palacio desta Corte... Yd^{en} por 50 baras de moldura dorada de corleao para guarnecer los damascos que ban en los machones y pilastras del dho oratorio... Yd^{en} por una Repissa de dos tercias tallada y Dorada de corleado que sirbe con dos Luces de yerro a S^{ta} Barbara...

Además, en los protocolos notariales aparecen con cierta frecuencia menciones a objetos de mobiliario corlados. Podemos incluir al efecto la tasación postmortem de las pinturas de Tomasa Recio del año 1706¹⁷⁷³, donde se relacionan: *...Seis paises de diferentes fabulas todos de una mano... con sus marcos dorados de corladura...* Así mismo en la liquidación, cuenta, partición, división y adjudicación de bienes por muerte de Joaquín Ponce de León, duque de Arcos y de Maqueda, del año 1733¹⁷⁷⁴ aparece: *...Otra Pintura con su marco dado de corleadura de vara y quarta de alto, y dos de ancho, y contiene tres retratos...* También en el inventario postmortem de Josepha Libratte del año 1750¹⁷⁷⁵ se cita: *...Otra Pintura de nra S^{ra}. de la Conzepzⁿ. Como de dos varas marco de Pino Corleado.* En la liquidación, cuenta y partición de los bienes que se hace al fallecimiento de Joseph Alvarez en el año 1754¹⁷⁷⁶ se recogen: *...Otras dos estampas, una de nuestra señora de la concepción, y la otra de un eccehomo con marcos corlados viejos... Otros dos espejos chiquitos de a quarta con marcos de corladura...* Por último, en la tasación de bienes del dorador José Asensio del año 1749¹⁷⁷⁷ se mencionan: *Dos Cornucopias de Madera en medio punto de Plata Corleada sin luces ni Cristales a doze rr cada una...*

Cabe señalar aquí que es en los inventarios catalanes donde se constata una mayor presencia de esta técnica aplicada a una amplia gama de objetos. Podemos citar al respecto el de Ana María Sans y Llinás, esposa del pintor barcelonés Juan Sans del año 1766¹⁷⁷⁸ donde figuran doce marcos, junto con varias mesas y sillas, un espejo, un escritorio y una arquilla recubiertos, total o parcialmente, con corladura:

*...un mirall mitjanser ab guarnició de plata y colradura...
...un quadro gran de la Adoració dels Reis ab guarnició de plata y colradura...
...altre quadro igual al propdit y ab las matexas figuras y guarnició...
...tres cuadros mitjansers... tots ab ab guarnició de perfil de plata y colradura...
...dos tabletas de fusta de pi, molt petites y ab perfils de plata y colradura, usadas...
...dos cuadros mitjansers... ab guarnició de perfil de plata y colradura...
...altre quadro mitjanser...
...quatre cadiras verdas ab los poms de plata y colradura...
...una arquilla gran vermella ab son peu torneat y ab perfils de plata y colradura...*

¹⁷⁷² AGP, Reinados, Carlos III, leg. 29.

¹⁷⁷³ AHPM, prot. 11061, fol. 177v.

¹⁷⁷⁴ AHPM, prot. 14929, fol. 473.

¹⁷⁷⁵ AHPM, prot. 14929, fol. 228v.

¹⁷⁷⁶ AHPM, prot. 14962, fols. 161 y 163.

¹⁷⁷⁷ AHPM, prot. 16919, fol. 86v.

¹⁷⁷⁸ Publicado por Alcolea, S., "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. XIV, 1959-1960, pp. 253-255.

*...una taula rodona per jugar ab perfil de colradura...
...altre quadro... ab guarnició de plata y colradura...
...un quadro... ab guarnició de colradura...
...altre quadro... ab guarnició de colradura...
...altre quadro gran... ab guarnició de colradura...
...un escriptori de xaspis y corladura...*

También en el inventario post-mortem de Salvador de Tamarit, barón de Rodonyà y señor de Puigpelat y Montferri realizado entre 1774-1779¹⁷⁷⁹, se citan doce sillas y un canapé, ornamentados parcialmente con corladura: *...dotse cadires verdas de boga ab peus de colrradura... un ganapè de boga y prfils de colradura ab dos matalassets de lafaya vert...* Asimismo en el del pintor barcelonés José Viladomat del año 1786¹⁷⁸⁰ se recogen:

*...dos cuadros mitjansers... lo un de colradura y la altre dorada...
...un quadro gran... ab guarnició de colradura, vell...
...un quadro mitjanser... ab guarnició de fusta y colradura...
...dos quadros mitjansers... ab guarnició de fusta ab corladura, usats...
...un quadro... ab guarnició de fusta ab corladura...
...dos quadros petits... ab guarnició de fusta ab corladura...
...un doseret ab guarnició de colradura...*

Podemos incluir aquí una referencia documental a la combinación de la corladura con la madera de nogal¹⁷⁸¹: *Un tocador de noguera ab sus perfils de corladura...*

Los documentos testimonian también lo extendido de los revestimientos corlados en las Islas Baleares. A título de ejemplo se puede mencionar el inventario de Isabel Serralta Castell y Sureda realizado en 1792¹⁷⁸², donde aparecen varios muebles así ornamentados: *...un llit de camp pintat de vert y coreadura... 5 canapens forrats de colradura... 2 paysos ab vaza de colradura... 2 quadros del rey y la reyna ab vaza de colradura...*

A partir del contenido de las fuentes documentales citadas constatamos el empleo de la técnica del plateado en el mobiliario de la centuria, tanto haciendo uso de pan de plata, como de polvo de este metal. Sin embargo, no es posible extraer información acerca del proceso llevado a cabo para su ejecución. Así, no se informa acerca del número de estratos aplicados de aparejo de yeso ni de su composición, lo mismo que sucede con respecto al bol, del que no aparece ninguna mención. Tampoco se alude a los contrastes brillo-mate de la superficie plateada, mencionándose por lo general que esta iba bruñida, lo que indica el uso del método al agua. También brillan por su ausencia las referencias a la aplicación de barniz sobre la plata para evitar su deterioro, como se hacía en siglo anterior y como aparece también reseñado en ciertos contratos de obra del campo de la retabística. En este sentido, podemos citar aquí el contrato para la ejecución del dorado y pintura del retablo de la Concepción de la iglesia de Medina de Rioseco de Valladolid del año 1723, en cuyas condiciones para dorar y estofar dicha obra se exige¹⁷⁸³: *...todas las nubes que hubieren sean de platear y barnizar con barniz de la quinta esencia del*

¹⁷⁷⁹ Citado por Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 297.

¹⁷⁸⁰ Alcolea, S., 1959-1960, pp. 268-273.

¹⁷⁸¹ Piera, M., «I Mobiliari Neoclàssic a Catalunya», *Moble Català*, 1994, p. 75.

¹⁷⁸² Massot Ramis d'Ayreflor, M. J., 1989, pp. 266, 267.

¹⁷⁸³ García Chico, E., vol. II, 1946, p. 275.

aguardiente para que en esta diligencia no se tome la plata como la experiencia nos lo tiene enseñado...

Por lo que respecta al plateado con mordiente graso no encontramos ninguna referencia a este sistema.

En cuanto al polvo de plata, comprobamos que se emplea fundamentalmente en reparaciones de superficies plateadas, aunque puntualmente figura su uso combinado con la plata bruñida. No obstante, ignoramos el aglutinante empleado para poder extender el polvo metálico.

En lo que atañe a la técnica del corleado, no hemos localizado en los documentos información alguna sobre el método y materiales utilizados para su ejecución, a excepción de una mención a una botella de barniz de corleadura en una cuenta del año 1789¹⁷⁸⁴: *Cuenta de los gastos causados para la obra q se ha ejecutado en la Casa de Campo del Rey Ntro S^{or} en el R^l. Sitio de Sⁿ Lorenzo, Dirigida por Dⁿ Josef de Cherou; Dorador de S.M... Tres Botellas de corleadura a 30 r^s...* De este documento extraemos que este tipo de barniz se vendía ya preparado.

Para finalizar, cabe mencionar que en determinados documentos se recogen algunos materiales que se utilizaban en las labores de plateado efectuadas en el Palacio Real de Madrid, entre las que podrían encontrarse las del mobiliario. Así, en una certificación del guardalmacén del 1 de junio de 1756 figura¹⁷⁸⁵:

Dⁿ. Manuel Meermans Guarda Almazⁿ Gral de la R^l fabc^a de Palacio... ha entregado en este Real Almacen... Joseph Escudero portero de las oficinas de Intendencia y Contaduria de ella, en todo el mes de mayo... media libra de goma... dos onzas de Purpurina la una de oro, y la otra de Plata ambas en polbo... dos libros de panes de plata...

Ante este texto nos planteamos la posibilidad de que la goma, que quizá fuera la arábica, pudiera servir para aglutinar la purpurina.

3. ESTUDIO DIRECTO DEL MOBILIARIO

3.1. ESPAÑA

A diferencia del siglo anterior, son abundantes los muebles dorados que se conservan y que reflejan en su forma y ornamentación, fundamentalmente en aquellos destinados a la corte, el influjo de las corrientes estilísticas que se suceden en Europa en la época. Sin embargo, en el mobiliario provincial estas influencias se dan con cierto retraso y con una interpretación típica del gusto español, como podría ser el caso de ciertos marcos de espejos y cuadros que siguen produciéndose hasta finales de la centuria en estilo barroco, en unión con elementos rococó y neoclásicos¹⁷⁸⁶.

¹⁷⁸⁴ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 125.

¹⁷⁸⁵ AGP, AP, Obras de Palacio, caja 1237.

¹⁷⁸⁶ Timón Tiemblo, M.P., 2002, p. 302.

3.1.1. DORADO MASIVO

En primer lugar, por lo que respecta al modo en que podía aparecer dispuesto el oro en los muebles, predomina el dorado masivo en los de aparato hasta el neoclasicismo. Este hecho se aprecia en especial en las consolas¹⁷⁸⁷, tanto en aquellas todavía barrocas de clara influencia italiana como en las que se basan en prototipos rococó franceses. Así mismo, con mucha frecuencia, el dorado cubría por completo la superficie de uno de los muebles característicos de la centuria como es el canapé¹⁷⁸⁸, aunque también reviste la de otros asientos así como la de marcos de espejos y pinturas.

En lo referente al repasado del aparejo de yeso es, por lo general, menos sofisticado que el que aparece en los muebles franceses o italianos contemporáneos. También suele ser menos refinada la ornamentación del yeso, que aparece con frecuencia en consolas y mesas formando escamas, enrejados, líneas ondulantes, estrías, retículas, losanges, pequeños círculos, etc. Estos motivos se disponen por lo general en los fondos lisos, las reservas o las zonas de menor volumen de la talla de los faldones de las consolas o en ciertas partes de las patas y chambranas. Este es el caso de una consola rococó que se conserva en el Museo de la Historia de Madrid¹⁷⁸⁹, probablemente madrileña, con exuberante escultura de tipo naturalista (Fig. D.25). En el faldón de esta obra se conjugan dos tipos de motivos realizados en el yeso: en la parte superior triángulos encadenados con líneas horizontales en el interior y en la base tres pétalos, mientras que los fondos de la parte inferior se cubren de líneas ondulantes (Fig. D.26).

También podemos mencionar una consola tallada y dorada del mismo museo¹⁷⁹⁰, que apoya sobre cuatro patas que rematan en la parte superior en figuras femeninas aladas. Las patas, que van unidas por una chambrana en X en cuya intersección se dispone un jarrón, acaban en pie de voluta en cuyo interior se aprecian retículas así como líneas sinuosas que siguen la dirección del pie. Además, los ropajes de las figuras femeninas aladas presentan una banda con “ces” afrontadas sobre fondo reticulado. Así mismo, en una consola de la primera mitad del siglo, que se conserva en el Museo Nacional de Artes Decorativas¹⁷⁹¹, aparecen escamados practicados en el yeso, mientras que en otra, del mismo periodo y que se expone igualmente en dicho museo¹⁷⁹², se aprecian redes de rombos en la cintura.

Este recurso ornamental lo encontramos con asiduidad en los marcos de espejos, como es el caso de uno de la primera mitad del siglo XVIII del Museo Nacional de Artes Decorativas¹⁷⁹³ con líneas quebradas u ondas en el interior de las tallas, mientras que el de las flores presenta graneados. Además podemos mencionar el marco de un espejo de entre 1760-1770 con escudo policromado de Carlos III que se conserva en el mismo

¹⁷⁸⁷ Se trata de una variante moderna de la mesa o bufete arrimados a la pared y que se destinaba a exhibir diferentes objetos de tipo decorativo como escritorios, esculturas, cerámicas, relojes o candelabros. Junquera Mato, J. J., “Mobiliario de los siglos XVIII y XIX”, *Mueble Español. Estrado y Dormitorio*, 1990, p. 135.

¹⁷⁸⁸ Asiento que aparece en la segunda mitad del siglo XVII y del que en el siglo XVIII se producen numerosas variantes. De varias plazas con respaldo y brazos rectos, curvos o de voluta exvasada. A veces llevan orejas. La planta puede ser rectangular u oval. Rodríguez Bernis, S., 2006, pp. 90 y 254.

¹⁷⁸⁹ Inv. nº 3346.

¹⁷⁹⁰ Inv. nº 3181.

¹⁷⁹¹ Inv. CE26594.

¹⁷⁹² Inv. CE27218.

¹⁷⁹³ Inv. CE26593.

museo¹⁷⁹⁴. En él se combinan diferentes motivos que parecen grabados en el yeso pero que, sin embargo, en ciertas zonas se realizaron directamente en la madera. Un hecho que se observa en el copete gracias a la existencia de una laguna de oro que deja a la vista el soporte de madera.

Los muebles de asiento pueden exhibir también dicha decoración. Así en relación con las sillas madrileñas inspiradas en la Regencia francesa, Junquera señala que los ejemplares más ricos van dorados por completo y adornadas las superficies con incisiones. Los fondos de talla y las superficies lisas de las moludras de los marcos de pinturas reciben también esta ornamentación, como se puede observar en uno del año 1746 que existe en el Museo Cerralbo de Madrid¹⁷⁹⁵, que presenta en el copete acanaladuras y retículas grabadas en el yeso. Estos mismos motivos los encontramos en un marco rococó que aloja *La Virgen con el Niño* de Agustino Massucci, del Museo de la Catedral de Astorga¹⁷⁹⁶.

En España se empleó también estuco de yeso para realizar decoraciones en relieve que después se doraban. Un ejemplo de ello lo tenemos en una cama catalana de finales del siglo XVIII con motivos vegetales ejecutados con dicha técnica sobre un fondo verde¹⁷⁹⁷. Además según Castellanos¹⁷⁹⁸, en la primera mitad del siglo XVIII, en algunas consolas o mesas de arrimo castellanas y de otras zonas de España de inspiración inglesa, se aplicó la técnica del yeso modelado y dorado siguiendo la del *gilt gesso* inglés. Un procedimiento del que hablaremos más adelante al analizar el dorado en Inglaterra. Por nuestra parte hemos observado la presencia de decoraciones realizadas con estuco de yeso en una consola, andaluza o levantina de entre 1726-1775 (Fig. D.27) del Museo Nacional de Artes Decorativas¹⁷⁹⁹, revestida de plata corlada y con motivos vegetales en relieve dispuestos en el faldón y en las patas (Fig. D.28).

En lo referente al bol la contemplación de los muebles que se conservan, así como los estudios científicos realizados en algunos de ellos, muestran el uso mayoritario en el dorado al agua del de tono rojo. No obstante, en el caso de los marcos¹⁸⁰⁰, el bol amarillo se utilizó también, aunque de forma puntual, ya que en ellos el rojo fue el más común¹⁸⁰¹.

Por lo que atañe al oro, el empleado en esta centuria en el mobiliario más rico era de mucha ley, como se especifica con frecuencia en los documentos donde se dice que era “subido”. Este hecho lo hemos podido constatar en la mayor parte de los muebles dorados durante su proceso de restauración ya que, a la hora de aplicar en las lagunas¹⁸⁰²

¹⁷⁹⁴ Inv. CE26532.

¹⁷⁹⁵ Publicado por Timón Tiemblo, M. P., 2002, p. 251.

¹⁷⁹⁶ Timón Tiemblo, M. P., 2002, pp. 287 y 310.

¹⁷⁹⁷ Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 153.

¹⁷⁹⁸ Castellanos, C., “Decoración y mobiliario en España en el siglo XVIII”, en *Siglo XVIII.España. Sueño de la razón*, 2002, p. 398.

¹⁷⁹⁹ Inv. CE04489.

¹⁸⁰⁰ En los retablos y la imaginería el bol amarillo se empleaba en las zonas de oro mate. También se utilizaba en las partes que no iban a ser doradas para evitar que fuera tan llamativo el tono rojo que quedaba a la vista. Carrasón López de Letona, A., 2004, p. 6.

¹⁸⁰¹ Timón Tiemblo, M. P., 2002, p. 71.

¹⁸⁰² Término utilizado en la restauración de bienes culturales para definir las pérdidas de material en la superficie de la obra.

oro nuevo, como norma es necesario recurrir al de 23 quilates y tres cuartos¹⁸⁰³ para igualarlas cromáticamente con la superficie original. Podemos mencionar al respecto que Larruga¹⁸⁰⁴, hablando de los batidores de oro en Madrid, indica que éstos sostenían que empleaban *oro de ley de 24 quilates grano más o menos* en la elaboración de los panes. Además este autor señala que éstos no se ajustaban a un tamaño prestablecido, ya que cada batidor los confeccionaba a su antojo, y que se vendían en librillos de a cien panes cada uno, cuyo importe ascendía a catorce reales de vellón, mientras que el de la plata tenía un precio de dos reales de plata provincial. También en la tasación de los materiales y herramientas del batidor de oro Dionisio Sánchez Escobar realizada en Madrid en el año 1746, figuran veintidós libros de a cien panes de oro subido a 352 reales¹⁸⁰⁵, lo que significa que cada libro tenía un precio de 16 reales. En ella se citan además otros que se definen como “oro batido”. Ignoramos de qué tipo de oro se trataba ya que siempre el oro necesita batirse para la obtención de los panes. En cualquier caso, debía ser oro de menor pureza al ser su precio inferior, pues se tasan cuarenta y un libros de a cien panes a 594 reales¹⁸⁰⁶. Ello implica que cada libro se vendía a catorce con cuarenta y ocho reales.

Además Larruga¹⁸⁰⁷ nos informa de que los doradores¹⁸⁰⁸, en las labores de estofado de imágenes, en el dorado de coches, abanicos y otros trabajos, solían utilizar panes de medio oro, especificando que éstos eran por un lado de oro y por el otro de plata¹⁸⁰⁹. Estos panes se confeccionaban juntando una lámina de oro macizo con otra más gruesa de plata que se calentaban y presionaban hasta que se unían entre sí. El trozo de metal así obtenido se batía siguiendo el mismo procedimiento que el utilizado para la elaboración del pan de oro¹⁸¹⁰.

Por otra parte el empleo, en una misma obra, de oro de diferentes tonalidades aparece mencionado en la documentación de archivo con relación a la ornamentación de interiores y de algunos objetos realizados en madera. Con relación a los muebles, Junquera¹⁸¹¹ hace alusión a la utilización de *oros bruñidos o mates de distintas tonalidades* en el mobiliario castizo español de esta centuria. No obstante, por lo general resulta difícil apreciar este hecho en estos objetos debido a la presencia de suciedad y/o de acabados aplicados sobre el oro posteriormente a su ejecución. Además, hay que tener en cuenta que muchos muebles dorados de este siglo se encuentran redorados en la actualidad. Sin embargo, podemos citar como ejemplo de la utilización de dos colores

¹⁸⁰³ Un dato que también se ha constatado en los muebles del siglo XVII y que se corresponde con muchas de las referencias al oro a emplear en la imaginería y en los retablos.

¹⁸⁰⁴ Larruga y Boneta, E., *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*, vol. IV, 1787-1800, p. 37.

¹⁸⁰⁵ Barrio Moya, J. L., “El inventario de los bienes de Dionisio Sánchez Escobar, un batido de oro palentino en el Madrid de Felipe V (1746)”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n° 76, 2005, p. 516.

¹⁸⁰⁶ Ibídem nota anterior.

¹⁸⁰⁷ Larruga y Boneta, E., 1787-1800, p. 37.

¹⁸⁰⁸ Según este autor los doradores en Madrid no estaban sometidos a exámen y así cualquiera que lo deseara podía establecerse en esta ciudad y vender además en sus tiendas adornos dorados, pintados y barnizados para las casas. Ibídem nota anterior.

¹⁸⁰⁹ Estos panes se volvían negros en poco tiempo. Ibídem nota anterior. Un hecho que como sabemos se debía a la presencia mayoritaria de plata en los mismos.

¹⁸¹⁰ Fennimore, D. L., “Gilding Practices and Processes in the Nineteenth-Century American Furniture”, *Gilded Wood Conservation and Technique*, 1990, p. 140.

¹⁸¹¹ Junquera Mato, J. J., 1999, p. 428.

de oro en una misma obra algunos marcos tallados y dorados¹⁸¹² que alojan las placas de *biscuit*¹⁸¹³ de la Manufactura del Buen Retiro, que se exhiben en la saleta de porcelanas de la Casita del Príncipe de El Escorial¹⁸¹⁴.

En cuanto a los contrastes mate-brillo de las superficies doradas, Junquera¹⁸¹⁵ indica su presencia en la ornamentación tallada de *las mesas de centro y las refinadas consolas con tapas de mármol agata o italiano*. Por nuestra parte, los hemos localizado en la mayor parte de los muebles estudiados, disponiéndose el oro bruñido normalmente en las zonas más altas de la talla y de la molduración. Estos contrastes son más acusados en los prototipos rococó o neoclásicos que en aquellos todavía de inspiración barroca, cuyos fondos se cubren casi por completo con talla y motivos grabados sobre el yeso. Lo que implica que no queden muchas zonas lisas libres más apropiadas para la obtención de contrastes intensos.

Por lo que atañe a los cincelados sobre el oro, no suele ser frecuente que aparezcan en los muebles con dorado masivo, a excepción del caso de los marcos de espejos y pinturas. Una práctica que se da también con profusión en los retablos de la primera mitad del siglo¹⁸¹⁶. Por lo tanto, al ser muchas veces los artífices de todas estas obras los mismos, es posible que, en ocasiones, los cincelados hayan podido desaparecer de los muebles a consecuencia de las recurrentes intervenciones de restauración practicadas en ellos. Unas intervenciones que, con frecuencia, han implicado la eliminación total del revestimiento dorado hasta llegar a la madera o el redorado de la superficie original. Sin embargo, esta decoración podemos encontrarla todavía en el dorado de ciertas zonas de los muebles pintados, como son las cenefas que enmarcan las pinturas de los cabeceros de las camas catalanas, aragonesas o levantinas. Un ejemplo de ello lo tenemos en una del último tercio del siglo XVIII de la corona de Aragón¹⁸¹⁷, con cincelados en la cenefa dorada que remata el cabecero, así como en las cornucopias doradas y en el medallón con el escudo de la casa de Mendoza.

Podemos señalar también con relación a los marcos que, entre aquellos neoclásicos, existe un modelo característico con cincelados de tipo vegetal muy estilizado en las esquinas y centros de la entrecalle¹⁸¹⁸. Este es el caso de un marco con hojas y “ces” así ejecutadas sobre fondo reticulado¹⁸¹⁹. Pero además, en estos objetos podían aparecer motivos geométricos cincelados en unión con los vegetales, tal y como se observa en un marco a base de rocalla estilizada y segmentos curvos sobre fondo igualmente reticulado¹⁸²⁰.

En lo relativo a los bronceados no los hemos logrado apreciar en los muebles que hemos tenido ocasión de contemplar, quizá por resultar muy difíciles de identificar, al poder estar cubiertos en muchos casos de suciedad, acabados posteriores o por haberse eliminado en procesos de restauración. Sin embargo, es probable que se recurriera a su

¹⁸¹² Siempre y cuando dichos revestimientos dorados sean efectivamente los originales.

¹⁸¹³ Loza o cerámica carente de barniz o esmalte.

¹⁸¹⁴ Tres de estas obras han sido publicadas por Sánchez Hernández, M. L., “Decoraciones de Grutescos”, *Carlos IV. Mecenas y Coleccionista*, 2009, pp. 274-276.

¹⁸¹⁵ Junquera Mato, J. J., 1999, p. 428.

¹⁸¹⁶ Gómez Espinosa, T., 2004, p.13.

¹⁸¹⁷ Publicada por Junquera Mato, J. J., 1990, pp. 316, 317.

¹⁸¹⁸ Timón Tiemblo, M. P., 2002, pp. 72, 73.

¹⁸¹⁹ Timón Tiemblo, M. P., 2002, p. 73.

¹⁸²⁰ Timón Tiemblo, M. P., 2002, p. 294.

uso, tal y como se hacía en otros países, al contar con una referencia documental clara a su aplicación en la superficie de una consola que existía en la Pieza de las Furias del Alcázar de Madrid¹⁸²¹, que ya hemos citado anteriormente, así como con otras en las que, a pesar de no ser tan explícitas, pensamos que se hace alusión a su empleo en los muebles¹⁸²². Además, se han encontrado testimonios que prueban la presencia de los bronceados en las obras de retabística de este siglo¹⁸²³, ejecutadas con mucha asiduidad por los mismos artífices que doraban los muebles.

Por último, cabe mencionar que ocasionalmente hemos localizado corlas coloreadas en diferentes tonos sobre los revestimientos dorados de ciertas obras. Ejemplo de ello es una arqueta-sagrario catalana de hacia 1702 tallada, policromada y dorada que se conserva en el Museo Episcopal de Vic¹⁸²⁴. En este caso, las corlas rojas y azules cubren parcialmente algunas zonas de la talla floral que se dispone sobre un fondo decorado con punteados.

A continuación, incluimos los resultados de diferentes estudios científicos practicados en ciertos muebles con el objetivo de conocer no solo la técnica del dorado presente en los mismos y la naturaleza de los materiales utilizados, sino también si los revestimiento metálicos podían ser originales. Así, en la mayor parte de las obras analizadas hemos constatado la utilización de dorado al agua para las zonas bruñidas, mientras que las mate están doradas con mordiente graso. Este es el caso de un espejo de la primera mitad de la centuria (Fig. D.29) del Museo Nacional de Artes Decorativas¹⁸²⁵ del que se pudo establecer (Inf. D.5) que en las zonas bruñidas existía un aparejo de yeso (125µm. de espesor) confeccionado con sulfato cálcico, silicatos¹⁸²⁶ en muy baja proporción y cola de origen animal. Un aparejo que también presentaban las zonas mate aunque su grosor allí era menor (75µm.). En cuanto al bol, idéntico en ambas zonas doradas (15µm. de espesor), estaba compuesto por tierra roja y cola animal. Esto significa que en todo el espejo se aplicó el mismo asiento de bol y luego en las zonas mate se extendió encima aceite secante para fijar la lámina metálica. Este dato se extrae de los restos de esta sustancia identificados en el mismo. Por último, el oro tenía diferentes calidades: el empleado en las partes mate era más fino (0-2µm.) que el de las bruñidas (1,4µm.). Además en ambos casos estaba confeccionado con una aleación de oro, plata y cobre, si bien sus proporciones variaban ligeramente. El oro bruñado, más puro, se componía de un 97, 8% de oro, 1,5% de plata y 0,7 de cobre, mientras que la aleación del mate consistía en un 96,7% de oro, 2% de plata y 1,3% de cobre.

También podemos citar el ejemplo de una consola (Fig. D.30) del mismo museo realizada a mediados del siglo XVIII¹⁸²⁷, a la que ya hemos aludido con anterioridad. Aquí se pudo determinar (Inf. D.6) que el dorado, probablemente original, estaba realizado al agua sobre asiento de bol rojo (15µm. de espesor), compuesto por tierra roja

¹⁸²¹ Junquera Mato, J. J., 1999, p. 426.

¹⁸²² Como ya se ha indicado al examinar la documentación de archivo de esta centuria.

¹⁸²³ Gómez Espinosa, T., 2004, p. 14.

¹⁸²⁴ Inv. nº 1723.

¹⁸²⁵ Inv. CE26593.

¹⁸²⁶ No resulta posible determinar si estas sustancias pueden consistir en impurezas de la cantera de donde se extrae el yeso o corresponden a productos añadidos para cambiar la textura del aparejo, conferirle mayor dureza, etc.

¹⁸²⁷ Inv. CE27281.

y carbonato cálcico¹⁸²⁸ en muy baja proporción, aglutinados en cola de origen animal. Bajo esta capa existía un aparejo (350µm. de espesor) a base de sulfato cálcico y sílice en muy baja proporción. En cuanto a la lámina metálica (1µm. de grosor) es oro puro. Además, en ciertas zonas de la superficie aparecen partículas de oro falso en una aleación de 91, 2% de cobre y 8,8% de cinc, probablemente aplicadas en una restauración posterior. Por lo que atañe al dorado mate se extiende sobre una capa de bol (15µm. de espesor) de tono amarillento, confeccionada con tierra amarilla y aceite de linaza. Este estrato se dispone sobre un fino aparejo de sulfato cálcico (40µm. de espesor). En cuanto a la lámina metálica, en este caso, se trata de una aleación de 95, 1% de oro, 3,2% de plata y 1,7% de cobre. Por último, sobre toda la superficie dorada se identificó la presencia de resina de colofonia, probablemente correspondiente a restos de un barniz.

En el estudio efectuado en una cornucopia rococó tallada y dorada (Fig. D.31) perteneciente al Museo de la Historia de Madrid¹⁸²⁹, con motivo de su restauración, se comprobó (Inf. D.7) que las zonas bruñidas estaban doradas al agua con pan de oro (1,5µm. de espesor) aleado con un 6% de plata. Esta lámina se aplicó sobre una capa de bol anaranjado (20µm. de espesor) compuesto por tierra roja, carbonato cálcico y cola de origen animal. Bajo ella existe un aparejo de sulfato cálcico y cola animal (300µm. de espesor). Por su parte, en el dorado mate se empleó también un aparejo de yeso de la misma naturaleza, aunque ligeramente más espeso (350µm.). El pan de oro utilizado es de idéntica aleación y grosor que el del dorado bruñido. La diferencia entre ambas zonas solamente existe en relación con el asiento del pan de oro que aquí se extiende sobre un finísimo estrato, cuyas ínfimas dimensiones impiden determinar si se trata de una capa de bol sobre la que se aplicó aceite secante para fijar el oro o consiste en un mordiente a base de aceite con una carga de tierra roja.

Para finalizar, mencionaremos el caso de un marco barroco tallado y dorado que aloja el retrato de Carlos III, realizado por Giuseppe Bonito, que forma parte de la colección de la Fundación Banco Santander (Fig. D.32). En esta obra, también con contrastes brillo-mate, sólo se ha identificado (Inf. D.8), a diferencia de las anteriores, dorado al agua realizado con pan de oro fino (1,5µm. de grosor). Éste se extiende sobre una capa de bol, a base de tierra roja aglutinada con cola animal (25-30µm. de espesor), que se asienta a su vez sobre un aparejo de yeso (240µm. de grosor) aplicado en dos manos y confeccionado con sulfato cálcico y cola animal.

En cuanto al dorado al aceite es rara su utilización en el dorado masivo de los muebles, sin embargo en el Museo Nacional de Artes Decorativas existe una silla a la reina, de la segunda mitad del siglo XVIII realizada en madera de nogal con patas cabriolé, dorada con dicho método¹⁸³⁰ sobre bol de tono rojo. Un dato que aparece reflejado en la catalogación del museo pero que no hemos podido corroborar personalmente.

De todos estos estudios constatamos que en el dorado al agua se emplea siempre aparejo de yeso confeccionado con sulfato cálcico y cola de origen animal. Además, el espesor de este aparejo oscila entre 125-350µm. Por lo que respecta al bol es siempre de tono rojo, más o menos claro, compuesto por tierras rojas y cola animal, oscilando su espesor

¹⁸²⁸ Este material podría haberse añadido al bol para aclarar su tonalidad, aunque hay que tener en cuenta que ciertas tierras contienen carbonato cálcico.

¹⁸²⁹ Inv. n° 3195. Esta obra forma parte de una pareja que se conserva también en el mismo museo.

¹⁸³⁰ Inv. CE04488.

de las 25-30µm a las 15µm. En cuanto al oro puede ser puro o aparecer aleado con plata, o plata y cobre, en un porcentaje que va del 94 al 97,8%. El grosor de la lámina oscila entre las 0,3µm., en el caso del oro puro, y las 1,5µm., cuando aparece aleado con otros metales.

Por lo que atañe al dorado mate, la composición del aparejo es siempre la misma que en el dorado al agua si bien su espesor suele ser bastante inferior, variando entre las 40 y 75µm, a excepción de un caso en el que es más grueso. En lo relativo al bol, suele ser de tono rojo sobre el que se extiende aceite secante para fijar el oro. Pero también se ha creído identificar la presencia de un mordiente finísimo, a base de aceite de linaza con una carga de tierras rojas, dispuesto sobre el aparejo de yeso. Así mismo, se ha constatado el empleo de bol amarillo, a base de tierra de este tono aglutinada con aceite de linaza. Por su parte el oro, en la mayor parte de los casos, consiste en una lámina más fina que la utilizada en el dorado al agua y, a excepción de un caso en el que es oro puro, se trata de una aleación de oro-plata-cobre.

3.1.2. DORADO Y MADERA VISTA

En este siglo es frecuente también el dorado parcial de muebles realizados en nogal, como es el caso de un tipo de silla muy difundida en Andalucía inspirada en prototipos ingleses¹⁸³¹ anteriores al *Director's* de Chippendale¹⁸³². Dos de estos ejemplares datados hacia 1750¹⁸³³ se conservan en el Museo Nacional de Artes Decorativas (Fig. D.33). En ellos el dorado se sitúa en las rocallas del respaldo, cintura, rodillas, la pala calada del respaldo y en los pies de garra sobre bola. El estudio científico (Inf. D.9) practicado en uno de estos asientos¹⁸³⁴ determinó que el dorado al agua presente en el mismo no era el original. Éste se había realizado con pan de oro falso, a base de una aleación de cobre al 88,4% y de cinc al 11,6%, aplicado sobre bol rojo con una pequeña cantidad de carbonato cálcico bajo el que no existía aparejo de yeso. Además, los resultados de este estudio parecen indicar que el dorado original, hoy desaparecido, se aplicó utilizando como mordiente aceite de linaza, debido a la identificación de una pequeña cantidad de esta sustancia en la capa de bol. Un dato que indicaría además que esta capa corresponde al dorado pristino.

La combinación del oro con el nogal se utiliza también en otras zonas geográficas, como Mallorca o Cataluña, en diferente tipo de muebles como asientos, tocadores, espejos o mesas, entre otros, como vemos en una pequeña mesa catalana con tablero de silueta quebrada y tallas rococó doradas del Palacio de Perelada¹⁸³⁵. Así mismo, podemos mencionar una consola rinconera decorada con motivos florales y animales dorados en el faldón y en la parte superior de las patas¹⁸³⁶. En este caso parece que el oro se aplicó con mordiente graso, al no observarse relieve de yeso bajo los motivos dorados que se disponen directamente sobre la superficie de madera, presentando por ello un aspecto plano carente de volumen.

¹⁸³¹ Junquera Mato, J. J., 1999, p. 431.

¹⁸³² Junquera Mato, J. J., 1990, p. 308.

¹⁸³³ Publicadas por Junquera, Mato, J. J., 1999, p. 430.

¹⁸³⁴ Inv. CE04230.

¹⁸³⁵ Feduchi, L., *El Mueble Español*, 1969, p. 179.

¹⁸³⁶ Publicada por Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 132.

Además, el dorado podía aparecer revistiendo la talla y molduración de ciertos asientos realizados en madera de haya, como es el caso de una silla madrileña de hacia 1760 e influencia francesa de la Regencia, con patas en cabriolé y respaldo plano que existe en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid¹⁸³⁷.

También los muebles realizados con caoba, o con otras maderas que la imitan, podían ornamentarse con oro, una práctica frecuente en Cataluña. Un ejemplo temprano de ello lo tenemos en la referencia que hace Piera¹⁸³⁸ al dorador Miquel Petit quien *decoró las alcobas del Palacio Moja de Barcelona en 1719 y las acompañó con una cama también dorada y con madera barnizada de color caoba*. Además afirma esta autora, que a partir de 1780 se pone de moda imitar el color de la caoba en los muebles, como se constata en una silla de hacia 1780 de influencia rococó inglesa con ornamentación dorada¹⁸³⁹. La contemplación de este asiento nos induce a pensar que el pan de oro se pudo aplicar con mordiente graso. Piera¹⁸⁴⁰ nos informa también que para simular la caoba muchos carpinteros catalanes utilizaban almagre, aplicándolo sobre maderas de álamo blanco, olmo o arce.

Por último, cabe señalar que los muebles con marquetería podían presentar talla y molduración doradas, como es el caso, entre otros, de los tocadores catalanes y mallorquines. Para conocer la técnica y materiales empleados en el dorado que cubría la talla de uno de estos objetos (Figs. D.34 y D.35), con vistas a su restauración, se abordó su estudio científico (Inf. D.10), tomando muestras tanto de las zonas bruñidas como de las mate. Los resultados de dicho estudio permitieron establecer que para la ejecución del dorado se había recurrido a una técnica mixta. Así, las zonas bruñidas se habían dorado al agua, utilizando un aparejo de yeso (450µm. de espesor) a base de sulfato cálcico y una pequeña proporción de silicatos. Sobre el mismo se extendía una capa de bol (30µm. de espesor) elaborada con tierra roja y cola animal. La lámina de oro (0,7µm. de grosor) estaba compuesta por un 95,4% de oro, 3,90% de plata y 0,70% de cobre. En las zonas mate el oro se había fijado con aceite de linaza, empleándose también aquí aparejo de yeso (300µm. de espesor) y bol (10-20µm. de grosor) elaborado con los mismos materiales que en el caso anterior, aunque su espesor era menor. Estos datos indican además que el dorado se había realizado en el mismo momento. Por su parte la lámina metálica era más fina que la utilizada en el dorado bruñado (0,5-1'6µm.) y consistía en una aleación de oro (92,20%), plata (7,40%) y cobre (0,40%).

3.1.3. DORADO Y PINTURA

En España los muebles que se conservan testimonian lo frecuente de este recurso decorativo y para cuya aplicación se empleó fundamentalmente la madera de pino. Pero también se utilizó el haya, el peral¹⁸⁴¹ e incluso el nogal y, en ciertas zonas como

¹⁸³⁷ Publicada por Junquera quien señala que las piezas más ricas suelen ir doradas por completo.

Junquera Mato, J. J., 1990, p. 312.

¹⁸³⁸ Publicada por Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 143.

¹⁸³⁹ Publicada por Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 130.

¹⁸⁴⁰ Publicada por Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 124.

¹⁸⁴¹ Este es el caso, entre otros, de cuatro consolas y una sillería realizadas, para la saleta pompeyana de la Casa de campo del Príncipe en El Pardo, por José López entre 1788-1792 y doradas por José Cherou. García Fernández, M. S., "Consola" y "Silla", en *Carlos IV Mecenas y Coleccionista*, 2009, pp. 215, 216.

Cataluña, el álamo. Según Junquera¹⁸⁴² en Madrid el haya y el nogal raramente se pintan, a diferencia de otras regiones como Andalucía, Valencia y Aragón.

Los revestimientos pictóricos podían ser policromos como aquellos realizados para imitar la apariencia de diferentes materiales, como el mármol, las maderas preciadas o el carey. En cuanto a los marmoleados combinados con el oro, fueron profusamente empleados durante todo el siglo al igual que sucedía en los retablos¹⁸⁴³, donde se van generalizando en la primera mitad del siglo para adquirir un papel preponderante en el rococó¹⁸⁴⁴. Como ejemplo de la aplicación de este tipo de ornamentación podemos mencionar las camas catalanas realizadas, en especial a partir de la segunda mitad de la centuria, con la cabecera jaspeada perfilada de oro o corleadura¹⁸⁴⁵. Estos recubrimientos también se aplicaron con frecuencia en otras zonas de España en muebles de diferente tipología, muchos de ellos de carácter popular. Podemos mencionar al respecto los tableros de las consolas y rinconeras en los que éstos sustituyen a los mármoles¹⁸⁴⁶. Así mismo, ciertos marcos de carácter popular, que siguen modelos de tradición barroca, pueden aparecer durante toda la centuria decorados con marmoleados, dispuestos por lo general en las entrecalles, y en combinación con talla dorada vegetal¹⁸⁴⁷.

Por lo que respecta a la imitación de maderas con pintura se utiliza a menudo en ciertos muebles, como bancos, cajonerías, consolas o armarios, en su mayoría de carácter popular y también destinados a ámbitos eclesiásticos. Un ejemplo de esta técnica lo tenemos en un armario de la catedral de Sigüenza realizado en el último tercio del siglo XVIII, ornamentado además con oro en la talla del copete, las puertas y en la molduración¹⁸⁴⁸.

Para la ejecución de estos revestimientos se podían emplear diversas técnicas. Podemos mencionar como ejemplo el caso en el que se imitaba el veteado, sobre la superficie pintada de un tono determinado, utilizando colores aglutinados con cola o aceite y extendiendo después sobre ello barniz transparente. Pero también el veteado se podía reproducir a base de barnices coloreados en los que se dibujaba este motivo con colorantes mezclados con el mismo barniz. Ambas técnicas podían convivir en una misma obra, como se constató en un par de consolas de la iglesia de Madrigal de las Altas Torres (Figs. D.36 y D.37). Estos muebles, realizados en madera de pino sobre la que se simulaba un veteado semejante al del palosanto y en el tablero un marmoleado, se sometieron a un estudio científico (Inf. D.11) con el fin de identificar la técnica empleada en ambos revestimientos pictóricos. Los resultados de este estudio determinaron que para la ejecución del veteado de madera se había aplicado un aparejo de yeso sobre el que se extendió una capa de pintura de tono rojizo, confeccionada con tierras rojas y minio aglutinados con aceite. Para obtener el efecto del veteado se empleó una gruesa capa de barniz de gomalaca coloreada con un tinte rojo, que al encontrarse en muy baja proporción en el mismo no fue posible su identificación. La

¹⁸⁴² Junquera, Mato J. J., 1999, p. 431.

¹⁸⁴³ Al ser por lo general sus artífices los mismos.

¹⁸⁴⁴ Gómez Espinosa, T., 2004, pp. 13, 14.

¹⁸⁴⁵ Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 148.

¹⁸⁴⁶ Junquera Mato, J. J., 1999, p. 428.

¹⁸⁴⁷ Timón Tiemblo, M. P., 2002, pp. 305 y 379

¹⁸⁴⁸ Publicado por Junquera Mato, J. J., 1990, p. 136.

presencia de este tinte corresponde a las veladuras aplicadas para imitar el veteado de la madera.

En cuanto al marmoleado (Fig D.38), se comprobó que el tono blanco del fondo estaba confeccionado con albayalde, mientras que para el veteado se habían empleado tierras y pigmento azul de Prusia. Todos estos materiales se encontraban aglutinados en aceite secante. Además, sobre este revestimiento pictórico existía un fino estrato de barniz de goma laca al alcohol, esta vez libre de colorantes. La presencia del azul de Prusia siempre y cuando el marmolizado sea original, permite datar la obra a partir de 1750 ya que desde esa fecha se generaliza su uso. En cuanto al dorado, aplicado sobre bol de tono rojo, estaba realizado al agua como se extrae del aspecto bruñado de la mayor parte de la superficie dorada.

Conviene señalar aquí que el empleo de la pintura al óleo en estas obras coincide con muchas de las menciones que aparecen en las facturas reales del siglo XVIII, algunas de las cuales hemos aportado ya en este trabajo, en las que se cita la ejecución de muebles pintados imitando diferentes maderas. Este es el caso de una cajonería y un banco pintados, entre 1760-1761, al óleo imitando nogal sobre aparejo de yeso y cuya molduración iba dorada de bruñado¹⁸⁴⁹. Asimismo, podemos recordar el caso de dos armarios pintados al óleo *ymitados a maderas finas*¹⁸⁵⁰ en el año 1766. También el color de caoba se podía fingir empleando dicha técnica, como se señala en un documento del año 1764 relativo a la ornamentación de diez y siete mesas que *se aparejaron y pintaron al olio ymitadas a caoba...*¹⁸⁵¹. Además, las imitaciones de caoba se dieron con profusión en Cataluña a partir de 1780, como señala Piera en relación a los marcos de pinturas y espejos¹⁸⁵².

La policromía se utilizó también para la realización de floreados, sobretodo en los muebles provinciales, como se puede apreciar en los fondos de los cabeceros pintados realizados a partir del segundo cuarto del siglo en Cataluña¹⁸⁵³. Estos motivos pueden aparecer igualmente en mesas y consolas, como sucede en una de arrimo de mediados del siglo XVIII con amplio faldón recortado¹⁸⁵⁴. Además, en los marcos de pinturas y espejos de carácter popular producidos en toda la geografía española en esta centuria, es característica la ornamentación con flores de diferentes colores así como con pájaros¹⁸⁵⁵.

Cabe mencionar también el empleo en los muebles de la policromía para representar, entre otras temáticas, escenas religiosas. Este es el caso de las camas de *peu de gall*¹⁸⁵⁶, realizadas en Cataluña a partir de 1770, en las que la cabecera iba decorada con cenefas clásicas y una escena central, generalmente de dicho carácter, enmarcada por un óvalo o un rectángulo¹⁸⁵⁷.

¹⁸⁴⁹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 87.

¹⁸⁵⁰ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 32.

¹⁸⁵¹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 28.

¹⁸⁵² Piera, M., 1994, p. 78.

¹⁸⁵³ Piera, M., y Mestres, A., 1999, p. 148.

¹⁸⁵⁴ Publicada por Piera, M., y Mestres, A., 1999, p. 133.

¹⁸⁵⁵ Timón Tiemblo, M. P., 2002, p. 79.

¹⁸⁵⁶ El modelo más característico de esta centuria en Cataluña, consistente en un sencillo lecho formado por dos bancos con pies bifurcados que soportaban varias tablas. Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 143.

¹⁸⁵⁷ Ibídem nota anterior.

Por lo que atañe al estofado, éste se mantiene en ciertos ejemplares tempranos en estilo barroco castizo¹⁸⁵⁸, como sucede en un par de consolas madrileñas de principios de la centuria, con tablero de mármol recortado en forma de serpentina, patas con volutas y chambranas de talla voluminosa del Museo de la Historia de Madrid¹⁸⁵⁹. En ellas el estofado es, en su mayor parte, esgrafiado formando motivos vegetales y enrejillados en azul negruzco y oro. Sin embargo presentan también ciertos motivos realizados a punta de pincel con polvo de oro fino. La presencia de esta decoración en los muebles va desapareciendo conforme avanza el siglo, al igual que sucede en los retablos¹⁸⁶⁰. A pesar de ello, se aprecian ocasionalmente en los muebles populares o en los marcos de pinturas, como vemos en un marco con motivos de hojas y claveles realizados a punta de pincel sobre fondo dorado¹⁸⁶¹.

Por otra parte, también fueron ampliamente utilizados en el siglo XVIII los revestimientos monócromos en tonos verdes, rojos o azules combinados con el oro. En los muebles rococó éstos se aligeran y se vuelven más pálidos mientras que en los neoclásicos dominan los tonos pastel. Además, en la segunda mitad de la centuria, se emplean también los denominados color “perla” y color “de porcelana”, como encontramos reseñado en la documentación de archivo aportada en este trabajo. Sin embargo, las tonalidades vivas se mantienen, en especial, en el mobiliario realizado fuera de la corte, como es el caso del rojo que según Piera dio lugar a muchos muebles barceloneses de la segunda mitad del siglo¹⁸⁶². Podemos apuntar también que en Mallorca se conocían como *cadira de Barcelona* las sillas pintadas en verde o rojo con flores doradas¹⁸⁶³. En los marcos de pinturas y espejos de carácter popular se siguen utilizando hasta finales de siglo, predominando los fondos rojos, verdes y azules. En estos objetos según Tiemblo¹⁸⁶⁴, la talla dorada aparece en ciertos casos sin bruñir, lo que a nuestro juicio podría indicar que algunas veces éstos se doraron con mordiente graso. Los colores vivos se aplican igualmente en los muebles lacados que se producen en toda España, destacando por su calidad, en opinión de Junquera¹⁸⁶⁵, aquellos prototipos andaluces y madrileños cuya ornamentación se completa con el dorado de la talla, molduración y de las figuras que se disponen en los fondos de laca.

Conviene señalar también aquí que la combinación del blanco con el oro fue una de las más utilizadas desde inicios de siglo. Como ejemplo de ello, podemos recordar la referencia que aporta Junquera¹⁸⁶⁶ sobre seis bufetes dorados y blancos de Pedro Ribera que estaban en el Buen Retiro en el año 1716. También sabemos por Bottineau¹⁸⁶⁷ que en la nueva decoración del Palacio de Aranjuez en el año 1735 los soberanos ordenaron que en sus aposentos se empleara la combinación del oro con el blanco, tanto en el revestimiento de madera de las paredes como en los marcos de madera tallada de los espejos, que se colocarían en las ventanas y encima de la chimenea de mármol. Una ornamentación que se deseaba extender al gabinete, donde irían espejos con marcos

¹⁸⁵⁸ Catellanos, C., 2002, p. 387.

¹⁸⁵⁹ Inv. nn. 3208 y 3209.

¹⁸⁶⁰ En estas obras durante la primera mitad del siglo XVIII los estofados se restringen a las imágenes y ocasionalmente a la talla decorativa. Gómez Espinosa, T., 2004, p. 13.

¹⁸⁶¹ Publicado por Timón Tiemblo, M. P., 2002, p. 303.

¹⁸⁶² Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 126.

¹⁸⁶³ Mainar, J., 1989, p. 52.

¹⁸⁶⁴ Timón Tiemblo, M. P., 2002, p. 302.

¹⁸⁶⁵ Junquera Mato, J. J., 1999, p. 434.

¹⁸⁶⁶ Junquera Mato, J. J., 1999, p. 439.

¹⁸⁶⁷ Bottineau, Y., *El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, 1986, pp. 621, 622.

finamente moldados y pintados en blanco y oro como en la sala anterior¹⁸⁶⁸. Dicha combinación es recurrente en el mobiliario rococó y también, incluso en mayor medida, en el neoclásico.

De los exámenes científicos realizados en algunos muebles con ocasión de su restauración, se ha podido determinar que para la ejecución de los revestimientos blancos se empleó siempre el pigmento blanco de plomo aglutinado en aceite. Este es el caso de una pareja de consolas neoclásicas del último cuarto del siglo o primeros años del XIX, pintadas de blanco con toques azul celeste y minuciosa talla dorada a base de motivos vegetales, flechas, ovas y perlas del Palacio de Aranjuez¹⁸⁶⁹ (Fig. D.39). Los resultados del estudio científico practicado en una de ellas (Inf. D.12) determinó que el revestimiento blanco (50µm. de espesor) estaba confeccionado con albayalde y aceite secante. Éste se extendía sobre un aparejo de yeso (180µm. de espesor) a base de sulfato cálcico, silicatos en muy baja proporción y cola de origen animal. Además, se comprobó la existencia de restos de un recubrimiento que no pudo identificarse, dada la ínfima cantidad de los mismos en la obra. En cuanto al dorado (Inf. D.13) que cubría la talla se verificó que se había aplicado al agua, empleando pan de oro puro (1,5µm. de espesor). Asimismo, se comprobó que éste se extendía sobre una finísima capa de bol (4µm.), compuesto por tierra roja y cola animal. Esta capa se disponía, a su vez, sobre aparejo aplicado en dos manos (350µm. de grosor) y confeccionado con sulfato cálcico, silicatos en muy baja proporción y cola de origen animal.

También podemos reflejar aquí el ejemplo de seis sillas realizadas en el año 1798 por Jose López y pintadas de blanco y doradas por Andrés del Peral¹⁸⁷⁰ (Fig. D.40), que se conservan en la Casa de campo del Príncipe de El Escorial¹⁸⁷¹. El estudio del revestimiento pictórico (Inf. D.14) permitió establecer que la madera de haya del soporte se había impregnado con una capa de origen animal, con el objetivo de sellar el poro de la misma. Sobre dicha capa se extendía un fino aparejo de yeso (45µm.) elaborado con sulfato cálcico y cola animal. Por su parte la pintura, que se disponía directamente sobre el aparejo, se había aplicado en dos capas (45 y 30µm. de espesor respectivamente), y estaba realizada con blanco de plomo aglutinado en aceite secante. Estas sillas aparecían además repintadas al temple en muchas zonas. En cuanto al oro, que no fue sometido a análisis científico, se asentaba sobre bol de tono rojo y estaba bruñido en la molduración y en las zonas de mayor volumen de la talla. Lo que, como sabemos, indica el empleo del dorado al agua en dichas zonas.

Asimismo, podemos mencionar el caso de cuatro sillas pintadas y doradas neoclásicas (Fig. D.41) del Museo de la Historia de Madrid¹⁸⁷² en las que, gracias al estudio científico practicado¹⁸⁷³ (Inf. D.15), se determinó que la capa pictórica de tono azul verdoso a la vista no era original sino fruto de una intervención que podría datarse a partir del siglo XIX. Ello debido a la presencia de uno de los pigmentos que conformaban dicha capa pictórica: el blanco de bario, pigmento desconocido hasta el

¹⁸⁶⁸ Bottineau, Y., 1986, p. 622.

¹⁸⁶⁹ Inv. nn. 10046843 y 10046844.

¹⁸⁷⁰ García Fernández publica una de estas sillas y citando a Jordán de Urries indica que se conservan dieciséis sillas del mismo modelo, ocho de ellas en la Casa de campo del Príncipe, entre las que se incluyen las aquí referidas, siete en el Palacio de los Borbones de San Lorenzo de El Escorial y una en el Palacio de Aranjuez. García Fernández, M. S., 2009, pp. 320, 321.

¹⁸⁷¹ Inv. nn. 10032905-10032910.

¹⁸⁷² Inv. nn. 5195-5198.

¹⁸⁷³ Con motivo de su restauración por el equipo Arcaz, del que formo parte.

siglo XIX, por lo que no podría corresponder a la técnica decorativa original de unas obras realizadas en el siglo XVIII. Además, se verificó la existencia, bajo la capa pictórica superficial, de otra probablemente original realizada a base de albayalde y aceite secante. También se comprobó que el dorado de la talla y molduración no era original sino que se trataba de un dorado que ocultaba un revestimiento plateado y corlado. En consecuencia, se pudo establecer que estos asientos en origen eran blancos y corlados.

Citaremos a continuación el ejemplo de una obra pintada al temple que, a pesar de no haberse concebido como un mueble, nos sirve como testimonio del uso de esta técnica en las superficies de madera de la época. Se trata de una ménsula rococó pintada de blanco con talla dorada (Fig. D.42), probablemente procedente de la ornamentación arquitectónica del interior de un palacio o capilla. Esta ménsula se transformó en una mesita y en la actualidad forma parte de la colección de la Casa de Alba. Por el estudio científico efectuado en la misma (Inf. D.16) se pudo establecer que la pintura blanca, realizada al temple de huevo con pigmento blanco de plomo, se había aplicado en dos manos, la primera bastante más fina (10µm.de espesor) que la segunda (70µm.), sobre un aparejo de yeso a base de sulfato cálcico y cola animal (455µm. de grosor), extendido en dos capas, la inferior de factura más burda. Además, se identificó un barniz sobre la capa pictórica que no podía ser original debido a la presencia en el mismo del damar, una resina que se empezó a emplear en Occidente a partir de la primera mitad del siglo XIX.

Por lo que atañe al dorado, éste se había realizado con una técnica mixta al agua y al aceite. En las zonas mate la lámina de oro puro (2,4µm.de grosor) se había fijado directamente al aparejo de yeso con aceite. Este aparejo (400µm. de espesor) estaba confeccionado con sulfato cálcico y cola animal. Por su parte, las zonas de oro bruñido se habían dorado empleando también una lámina de oro puro (3µm.de grosor) que se disponía sobre un asiento de bol de tierra roja y cola animal (20µm. de espesor). En cuanto al aparejo (350µm. de grosor) estaba elaborado con los mismos materiales que los del dorado mate.

En lo que se refiere al tipo de dorado presente en los muebles pintados, éste por lo general suele disponerse sobre bol de tono rojo e ir aplicado al agua, lo que se constata por el abundante uso del bruñido. También este dato se comprueba en ciertas analíticas efectuadas, como es el caso de las consolas del Palacio de Aranjuez antes analizadas. Además en la bibliografía aparecen puntualmente menciones al uso de este sistema en ciertos muebles realizados en la corte en época Carlos IV. Como ejemplo de ello podemos mencionar cuatro consolas y ocho sillas a juego blancas y doradas realizadas, entre 1788-1792 por José López, siguiendo diseños de Vicente Gómez, y doradas al agua por José Cherou¹⁸⁷⁴.

Sin embargo, es probable que las zonas mate se pudieran dorar también al aceite, como hemos visto en el caso arriba expuesto. Así mismo, en los muebles pintados de tipo popular en ocasiones el dorado aparece sin bruñir, como señala Tiemblo¹⁸⁷⁵ al hablar de ciertos marcos pintados, con bastas tallas doradas de tradición barroca. A nuestro juicio ello podría indicar que éstos, en ocasiones, se doraron al aceite. Pero además, este sistema lo hemos identificado en una silla de manos pintada con representaciones

¹⁸⁷⁴ García Fernández, M. S., 2009, p. 215.

¹⁸⁷⁵ Timón Tiemblo, M. P., 2002, p. 302.

mitológicas sobre fondo dorado en la parte externa de la caja y ornamentación de talla dorada, perteneciente a la colección de la Casa de Alba (Fig. D.43). El estudio científico del revestimiento dorado¹⁸⁷⁶ permitió conocer la técnica y materiales empleados en su ejecución (Inf. D.17). Así el pan de oro, aleado con un 5% de plata (0,8µm. de grosor) se asentaba sobre una capa de tono amarillento que correspondía a una mezcla de tierra amarilla, una pequeña cantidad de carbonato cálcico y aceite secante. Esta capa, de bastante espesor (250µm.), se extendía directamente sobre el soporte de madera sin que mediara, por tanto, aparejo de yeso. Además, se pudo determinar que el dorado había sido barnizado empleando una mezcla de almáciga y aceite secante. Cabe mencionar aquí que el uso del dorado al aceite se corresponde en este caso con lo señalado en las fuentes de época, donde se dice que éste se destinaba en gran medida a aquellos objetos que se ubicarían en la intemperie. Es el caso de esta silla que, al consituir un medio de transporte, necesitaba de un dorado más resistente.

3.2. INGLATERRA

En este país el dorado se emplea con profusión en el mobiliario de aparato de la primera mitad del siglo, en gran medida por influencia del arquitecto y pintor William Kent (1686-1748), quien diseñó muebles de variada tipología destinados a recibir este tipo de ornamentación¹⁸⁷⁷. En este período, según Edwards¹⁸⁷⁸, se da el dorado de mayor calidad practicado nunca en dicho país y tiene su apogeo hacia 1730, llegando casi a rivalizar en excelencia con el que se producía en Francia en la época. Ello podría deberse al hecho de que muchos de los artesanos que trabajaban en Londres eran originarios de dicho país o tenían ascendencia francesa. Este es el caso, entre otros, de Isaac Gosset (1713-1785)), Jean Pelletier (activo en Inglaterra entre 1681-1704) y sus hijos Rene (c.1670-1726) y Thomas (c.1680-?) o Jean Le Sage (activo en Inglaterra entre 1685-1706), cuyos muebles seguían diseños y técnicas de elaboración franceses¹⁸⁷⁹. El dorado se continuó empleando durante todo el siglo aunque a partir de 1750 perdió cierto favor¹⁸⁸⁰. La moda del dorado revive hacia finales del siglo pero raramente presenta la misma calidad que el anterior y el dorado al agua deja paso al dorado al aceite¹⁸⁸¹.

3.2.1. DORADO MASIVO

Esta ornamentación se aplica en muebles de asiento, mesas, marcos de espejos y pinturas, muchos de ellos realizados en estilo paladiano¹⁸⁸² siguiendo diseños de

¹⁸⁷⁶ Con motivo de su restauración por el equipo Arcaz en el año 2007.

¹⁸⁷⁷ Kent proyecta y diseña los interiores así como muchos de los muebles de algunas de las casas paladianas que se contruyen en esta época. Un amplio repertorio de sus diseños para muebles se recogen en el texto titulado *Some Designs of Mr. Inigo Jones and Mr. Wm. Kent*, publicado en Londres por John Vardy en el año 1744.

¹⁸⁷⁸ Edwards, R., 1987, p. 321.

¹⁸⁷⁹ Gregory, M., "A Review of English Gilding Techniques. Original Source Material and Picture Frames", *Gilded Wood Conservation and History*, 1991, p. 116.

¹⁸⁸⁰ Edwards, R., 1987, p. 321.

¹⁸⁸¹ Ibídem nota anterior.

¹⁸⁸² Estos muebles se caracterizan por su monumentalidad y pesada talla escultórica a base de veneras, hojas de acanto, angelotes, animales fantásticos, máscaras y guirnalda.

William Kent¹⁸⁸³. Entre ellos podemos citar un par de consolas de entre 1727-32 destinadas al Great Chamber de Chiswick la mansión de lord Burlington¹⁸⁸⁴, una de las cuales se conserva en la actualidad en el Victoria and Albert Museum¹⁸⁸⁵.

Así mismo podemos mencionar un tipo de producción dorada, que se pone de moda desde principios del siglo, en la que gran parte de la ornamentación en relieve se realiza con estuco de yeso moldeado y tallado¹⁸⁸⁶. La superficie circundante enyesada se decora con motivos, grabados con punzones de distinta punta, entre los que destacan pequeños círculos dispuestos aleatoriamente sobre la misma¹⁸⁸⁷. Según Kilusk Grosheide¹⁸⁸⁸ para la aplicación del oro se empleaba el dorado al agua, sistema que permitía la obtención de contrastes brillo-mate al poderse bruñir la superficie. No obstante, según esta autora¹⁸⁸⁹, solo se bruñían algunos detalles decorativos con el objetivo de que contrastaran con el resto de la superficie que se dejaba mate. Una afirmación que se puede constatar en algunos de los muebles que sobreviven en la actualidad.

Esta técnica se inicia en Inglaterra a partir del último cuarto del siglo XVII, de mano del tallista y dorador Jean Pelletier¹⁸⁹⁰ quien sigue empleándola, junto con sus hijos René y Thomas, hasta su muerte en 1704. Una práctica que continúan los hermanos Pelletier hasta 1712, fecha en que dejan de trabajar juntos y pasan a dedicarse a otras actividades¹⁸⁹¹. Entre la producción de Jean Pelletier podemos citar una pantalla de chimenea de hacia 1700 y dos candelabros realizados en 1701 para Hampton Court que ahora forman parte de la Royal Collection¹⁸⁹², así como dos mesas datadas en 1703 y 1704 respectivamente pertenecientes a la misma colección. De los hermanos Pelletier se pueden mencionar, entre muchos otros ejemplares de diferente tipología, dos mesas realizadas entre 1702-03 para Warwick Castle¹⁸⁹³ que llevan el anagrama de la reina Ana en el faldón. Así mismo en Windsor Castle existen dos espejos de las mismas fechas¹⁸⁹⁴ y otro realizado en 1702 para el duque de Montagou que se conserva en Broughton House (Condado de Northampton)¹⁸⁹⁵. Son de la misma autoría los soportes de dos escritorios de laca japonesa contruidos en el año 1704 para Kensington Palace¹⁸⁹⁶. Cabe señalar también que en el mercado del arte aparecen con frecuencia

¹⁸⁸³ Gran parte del mobiliario inglés de la primera mitad del siglo XVIII se ha atribuido a Kent aunque son pocos los ejemplares en los que su autoría ha podido probarse documentalmente.

¹⁸⁸⁴ Se trata de uno de los primeros diseños de Kent para mobiliario. Darby, M., *British Art in the Victoria and Albert Museum*, 1983, p. 68.

¹⁸⁸⁵ Inv. W.14-1971.

¹⁸⁸⁶ Según ciertos autores este estuco se confeccionaba mezclando yeso o creta y cola animal con el añadido a veces de otros materiales, como el aceite de linaza, fibras de algodón o arena. De esta mezcla se aplicaban diferentes capas que se tallaban para crear motivos en bajo relieve. Edwards, C., *Encyclopedia of Furniture Materials, Trades and Techniques*, 2000, p. 89.

¹⁸⁸⁷ Kisluk-Grosheide, D. O., "Card table", *European Furniture in the Metropolitan Museum of Art*, 2006, p. 92.

¹⁸⁸⁸ *Ibidem* nota anterior.

¹⁸⁸⁹ *Ibidem* nota anterior.

¹⁸⁹⁰ Refugiado hugonote que junto con sus hijos Thomas y René trabajó para Hampton Court Kensingthor Palace y Montagou House en Bloomsbury.

¹⁸⁹¹ Murdoch, T., "Jean, René and Thomas Pelletier, a Huguenot family of carvers and gilders in England 1682-1726. Part II", *The Burlington Magazine*, vol. CXL, 1998, p. 370.

¹⁸⁹² Murdoch, T., 1998, p. 368.

¹⁸⁹³ La atribución de estas mesas a René y Thomas Pelletier se basa en la factura de la ornamentación del yeso, característica de dichos artífices. Murdoch, T., 1998, p. 364.

¹⁸⁹⁴ Murdoch, T., 1998, p. 363.

¹⁸⁹⁵ Murdoch, T., 1998, p. 366.

¹⁸⁹⁶ *Ibidem* nota anterior.

obras atribuidas a uno u otro de los Pelletier. Además, podemos mencionar aquí que los hermanos Pelletier doraron al agua gran parte de los marcos de pinturas y espejos con yeso en relieve, como es el caso de los de Windsor Castle arriba citados. También emplearon esta técnica en los marcos ejecutados con talla de madera, lo que se ha constatado en uno realizado para Montagou House entre 1705-1711, que aún mantiene su dorado original¹⁸⁹⁷ y que ahora forma parte de la colección del Victoria and Albert Museum¹⁸⁹⁸.

En esta técnica se especializa poco después el ebanista James Moore (1670-1726)¹⁸⁹⁹ y entre los muebles que se le han atribuido podemos citar un buró de hacia 1720, ornamentado con arabescos y follaje sobre un fondo enrejado¹⁹⁰⁰. Este artífice realiza en el mismo año un arcón en forma de sarcófago, basado en los arcones italianos del siglo XVI, con grandes patas rematadas en garra de león que se conserva en la actualidad en el Victoria and Albert Museum¹⁹⁰¹. También han sido atribuidas a James Moore algunas mesas de yeso relevado y dorado como la que existe en el mismo museo¹⁹⁰², realizada en el año 1714 para el primer vizconde de Cohbam, Richard Temple¹⁹⁰³. Esta mesa, de pino con tablero de roble, se encuentra dorada al agua sobre bol de tono rojo y presenta las zonas de mayor relieve bruñidas, mientras que el resto de la superficie tiene un aspecto mate con motivos incisos en el yeso a buril. Se conservan, asimismo, otras mesas realizadas con dicha técnica de autoría desconocida, como una de juego de hacia 1720 de madera de roble tallada y dorada perteneciente al Metropolitan Museum¹⁹⁰⁴. En ella la decoración de yeso en relieve se dispone en el tablero, faldón y parte de las patas, sobre un fondo de pequeños círculos grabados que cubren por completo los fondos de los primeros y la parte superior de las patas. Además se aprecian claramente contrastes mate-brillo en el faldón, donde ciertas zonas de la venera y las hojas de palma se bruñen, alternándose con otras mate¹⁹⁰⁵.

Así mismo, se construyeron algunos muebles de asiento con dicha técnica entre los que podemos citar un canapé¹⁹⁰⁶ (Fig. D.44) y un taburete¹⁹⁰⁷ de entre 1730-35¹⁹⁰⁸, con el armazón de madera de nogal, que se conservan en el Metropolitan Museum. Ambos van dorados al agua sobre bol rojo muy oscuro y presentan además en los fondos pequeños círculos concéntricos así como punteados realizados a buril¹⁹⁰⁹ (Fig. D.45).

¹⁸⁹⁷ Información que proporciona la ficha de catalogación del museo.

¹⁸⁹⁸ Inv. W.2-1999.

¹⁸⁹⁹ Ebanista real que firma algunos de sus muebles con su nombre inciso en la superficie de yeso, como aparece en una consola realizada en 1715 para Jorge I y que se conserva en Buckingham Palace. Edwards, R., 1987, p. 582.

¹⁹⁰⁰ Publicado por Edwards, R., 1987, pp. 196, 197.

¹⁹⁰¹ Inv. W. 33-1948.

¹⁹⁰² Inv. W. 30-1947.

¹⁹⁰³ Esta obra formaba parte de un conjunto de muebles que se conserva también en el mismo museo. inv. W. 40-1949.

¹⁹⁰⁴ Inv. n° 63.148.

¹⁹⁰⁵ Kisluk-Grosheide, D. O., 2006, p. 93.

¹⁹⁰⁶ Inv. n° 24.136.1.

¹⁹⁰⁷ Inv. n° 64.101.957.

¹⁹⁰⁸ Estos muebles pertenecían a un amplio conjunto compuesto por cuatro canapés, ocho sillas, cuatro taburetes y dos consolas. Dos canapés y ocho sillas se encuentran en la actualidad en Windsor Castle mientras que dos taburetes se conservan en Perham Park. Rieder, W. "Settee", *European Furniture in the Metropolitan Museum of Art*, 2006, p. 99.

¹⁹⁰⁹ Ibídem nota anterior.

Por otro lado, son abundantes en la primera mitad del siglo los marcos de espejos así ornamentados, muchos de los cuales han sido publicados por Child¹⁹¹⁰, quien afirma que fue una de las técnicas más empleadas en este tipo de obras¹⁹¹¹. Como ejemplo podemos mencionar una pareja de espejos de hacia 1715 atribuidos a John Belchier (1717-1753), tallados en madera con ornamentación de yeso en relieve en los fondos. Éstos aparecen además grabados con un doble círculo y con graneados realizados con buril de cabeza de clavo en la molduración. Presentan así mismo contrastes mate-brillo y están dorados al agua con bol marrón rojizo dispuesto sobre una capa de tono ocre amarillento¹⁹¹². También se han considerado obra de este artífice varios espejos realizados entre 1720-1726 para John Meller, propietario de Erddig¹⁹¹³. Además se produjeron otros objetos con dicha técnica, como candelabros, apliques de luz de pared o lámparas, pudiendo mencionar como ejemplo de estas últimas una de hacia 1710 atribuida a Moore que se conserva en el Metropolitan Museum¹⁹¹⁴.

En el segundo tercio de la centuria esta ornamentación cae en desuso. Sin embargo, a partir de 1765, Robert Adam (1728-1792) y otros artífices pusieron en práctica una técnica similar para conseguir los efectos de la talla en madera a base de una pasta, denominada *composition* o *compo*, confeccionada mezclando yeso, resina y cola. Esta pasta podía introducirse en caliente en moldes y después los motivos obtenidos se fijaban al soporte con clavos o cola¹⁹¹⁵. Un ejemplo de esta técnica lo tenemos en un marco de espejo de chimenea de hacia 1774 en estilo Adam y dorado al agua que se conserva en el Victoria and Albert Museum¹⁹¹⁶. En este tipo de producción los fondos también podían ornamentarse con motivos ejecutados sobre el yeso, como es el caso de una butaca realizada entre 1770-1775¹⁹¹⁷.

Como hemos visto, casi todos los muebles mencionados hasta aquí fueron originalmente dorados al agua, aunque muchos de ellos se redoraron al aceite posteriormente. En este sentido podemos citar una mesa en estilo James Moore de principios de la centuria sobre la que se disponía un joyero italiano de piedras duras de hacia 1720¹⁹¹⁸ (Fig. D.46). El estudio científico del revestimiento metálico permitió determinar que no era original y que bajo el mismo se disponía además otro redorado realizado con una técnica mixta al agua y al aceite¹⁹¹⁹. Además se constató que el dorado original, todavía existente en ciertas zonas bajo los dos redorados, había sido

¹⁹¹⁰ Child, G., *World Mirrors*, 1990, pp. 75, 78, 79, 81, 84, 88, 90.

¹⁹¹¹ Child, G., 1990, p. 85.

¹⁹¹² Estos espejos salieron a la venta en la subasta de Christie's que se celebró en Nueva York el 8 de abril de 2004 (Sale 1359, Lot 95).

https://www.google.es/?gws_rd=ssl#q=a+large+pair+of+george+I+carved+giltwood+and+gesso+pier+gl+asses+circa+1715+attributed+to+john+belchier

[Consultado 13 de junio de 2013]

¹⁹¹³ Drury, M., "Early Eighteenth-Century Furniture at Erddig", *Apollo*, vol. CVIII, nº 197, 1978, pp. 49, 50, 51.

¹⁹¹⁴ Inv.nº 1995-141.

¹⁹¹⁵ Child, G., 1990, p. 53.

¹⁹¹⁶ Inv. W. 66-138.

¹⁹¹⁷ Beard, G., y Goodison, J., *English Furniture*, 1987, p. 177.

¹⁹¹⁸ Sheasby, S., "An investigation into a glitwood stand to a pietra dura casket belonging to the Royal Collection", *Conservation News*, nº 72, 2000, pp. 30, 31. Este mueble forma parte de la Royal Collection, inv. nº 11895.

¹⁹¹⁹ Esta intervención la efectuaron Morel & Seddon entre 1826-1828 con ocasión de la decoración del nuevo dormitorio de Jorge IV en Windsor Castle. En la factura de estos artífices figura: *...regilding in the best manner in mat and burnished gold*. Roberts, H., *For the King's Pleasure. The Furnishing and Decoration of Georg's IV Apartments at Windsor Castle*, 2001, p. 154.

ejecutado al agua, presentando un aspecto brillante por el bruñido del mismo. Además, se comprobó la presencia de motivos grabados en los fondos de yeso a base de dos círculos concéntricos, motivos que estaban ocultos por los sucesivos redorados. También podemos mencionar el caso de una pareja de butacas de hacia 1718, atribuidas a James Moore y realizadas para la capilla de Cannons, residencia del duque de Chandos en Middlesex, que fueron redoradas al aceite sobre el dorado al agua original¹⁹²⁰.

En la segunda mitad del siglo los muebles de estilo rococó y neoclásico siguen cubriéndose por completo de oro, si bien en menor medida que antes¹⁹²¹, y recurriendo para ello, también con mucha frecuencia, al sistema de dorado al agua. Las facturas de Thomas Chippendale (1718-1779) testimonian esta práctica ya que en ellas son numerosas las referencias al empleo de “oro bruñido”. Como ejemplo de ello, podemos mencionar una cuenta del año 1766¹⁹²² por el dorado de diez butacas para Lawrence Dundas: *To 10 Large French Arm Chairs very richly carv'd & gilt in Burnish'd Gold stuff'd and cover'd with his Damask and Brass Naild, Strong Castors on the feet...* En el año 1767¹⁹²³ este ebanista factura dos espejos tallados y dorados que realiza para Nostell Priory: *To 2 Oval Glass Frames richly carved & Gilt in burnished Gold...* También en el mismo año proporciona dos mesas doradas a James West, propietario de Alscot Park (Condado de Warwick)¹⁹²⁴: *To 2 large & very fine marble tables with 2 rich carv'd & gilt frame.* Así mismo en el año 1772¹⁹²⁵ suministra a Harewood House: *A very large State Bedstead with a Dome Canopy decorated with rich carved Antique ornaments... the whole gilt in burnished gold.* Por último, incluimos una factura del año 1778 por la ejecución de varios asientos dorados para la residencia de Sir Edward Knatchbull en el condado de Kent:

...10 rich Carved Cabriole arm'd Chairs Gilt in burnished Gold... 2 rich Carved Cabriole Sofa's Gilt in burnished Gold to match... 3 long Circular Stools for the windows with scroll heads neatly Carved and Gilt in burnished Gold to match...

En las cuentas de otros artífices encontramos con asiduidad la misma referencia al dorado bruñido de las superficies de los muebles. Como ejemplo de ello podemos citar aquí una del tapicero y ebanista de Jorge III, William France (1734-1773), por la realización de tres sofás para Kenwood House en 1768¹⁹²⁶: *...three scrole-headed sofa frames for the windows carv'd and gilt in burnished gold...* También aparece este dato en otra cuenta de 1770¹⁹²⁷ del este artífice por el dorado de los soportes tallados de dos mesas para la misma residencia:

...2 very rich frames for your Tables with 8 legs to Each richly carv'd ornaments under the rails finished in a Masterly manner & ye mouldings... ye whole carved with the gratest accuracy and gilded with Burnish'd gold in the most perfect manner...

¹⁹²⁰ Estas butacas se subastaron en Christie's (Londres) el 8 de junio del año 2006 (Sale 7234, Lot 50). <http://www.christies.com/lotfinder/LotDetailsPrintable.aspx?intObjectID=4722313>

[Consulta: 9 de enero de 2012]

¹⁹²¹ Edwards, R., 1987, p. 321.

¹⁹²² Recogida por Gilbert, C., *The life and work of Thomas Chippendale*, 1978, p. 160.

¹⁹²³ Gilbert, C., 1978, p. 186.

¹⁹²⁴ Gilbert, C., 1978, p. 151.

¹⁹²⁵ Gilbert, C., 1978, pp. 206, 207.

¹⁹²⁶ Castle, G., “The France Family of Upholsterers and Cabinet-makers”, *Furniture History*, vol. XLI, 2005, p. 28.

¹⁹²⁷ Ibídem nota anterior.

Por su parte, en el año 1769 la empresa formada por los tapiceros y ebanistas William Ince (?-1804) y John Mayhew (1736-1811) suministra a George William, sexto conde de Coventry¹⁹²⁸: *6 Large Antique Elbow Chairs with oval Backs, carv'd with Double husks & ribbon, knot on top, Gilt in the best Burnished Gold... 2 settes for each side the chimney, richly carv'd & gilt & cover'd to match the chairs*. Un sofá¹⁹²⁹ y una butaca¹⁹³⁰ de esta sillería se conservan en la actualidad en el Metropolitan Museum. Por último, cabe señalar que en el año 1795 el tallista, ebanista y diseñador John Linell (1726-1796) proporciona a Samuel Joliffe Somerset dos mesas¹⁹³¹ *gilt in burnished gold in the best manner...*

Como hemos podido comprobar, en ninguno de los documentos ingleses relacionados se hace referencia a los materiales empleados en la ejecución de los revestimientos dorados. Tampoco resulta posible determinar si en las superficies doradas se daban contrastes brillo-mate, aunque es muy probable que así fuera en muchos casos si tenemos en cuenta que artífices y arquitectos indicaban con frecuencia en sus diseños las áreas doradas que debían bruñirse y aquellas que debían dejarse mate. Podemos citar al respecto un marco diseñado por Robert Adam hacia 1765, donde las zonas a bruñir se marcan con una B y aquellas mate con una M¹⁹³². También se sabe que John Linell empleó las mismas anotaciones en un dibujo del año 1775 donde aparecen cinco marcos de pinturas para el duque de Chandos¹⁹³³. Por su parte Thomas Chippendale en un presupuesto del año 1767, para la ejecución de un marco tallado y dorado¹⁹³⁴, adjunta un dibujo en el que aparecen coloreadas las áreas de oro bruñido. Así mismo en él se incluye la inscripción *N. B. the colour part is burnished gold the other part is all dead*¹⁹³⁵. Sin embargo, en la factura que presenta Chippendale una vez finalizado el trabajo solamente se indica que la superficie iba dorada con oro bruñido¹⁹³⁶: *To a Picture frame for a painting of Cleopatra richly carvd and gilt in Burnish gold with exceeding rich card & Gilt Ornaments...* Todo ello nos inclina a pensar que, a pesar de que en la mayor parte de las facturas no se mencione la existencia de contrastes mate brillo, es probable que existieran al igual que sucedió en el caso del marco que acabamos de citar.

Por lo que atañe al dorado con mordiente graso en la ornamentación del mobiliario, existen datos que demuestran que este sistema convivió con el dorado al agua, aunque probablemente se dio de forma menos habitual. Como ejemplo de esta práctica, podemos citar una pareja de consolas probablemente ejecutadas por G. B. Guelfi (1690-?) hacia 1720 para Richard Boyle, tercer conde de Burlington, quien las ubicó en torno a 1730 en su residencia de Chiswick House¹⁹³⁷, donde se pueden contemplar en la actualidad. (Fig. D.47) El dorado original al aceite de estas obras se encontraba oculto bajo varios redorados, como se verificó en el análisis científico efectuado por el

¹⁹²⁸ Rieder, W., "Settee and armchair", *European Furniture in the Metropolitan Museum of Art*, 2006, p. 159.

¹⁹²⁹ Inv. n° 58.75.21.

¹⁹³⁰ Inv. n° 58.75.16.

¹⁹³¹ Edwards, R., 1987, p. 668.

¹⁹³² Gregory, M., 1991, p. 114.

¹⁹³³ Ibídem nota anterior.

¹⁹³⁴ Este marco estaba destinado a alojar una pintura de Guido Reni en la que se representaba a Cleopatra.

¹⁹³⁵ Publicado por Gregory, M., 1991, p. 114.

¹⁹³⁶ Gilbert, C., 1978, p. 186.

¹⁹³⁷ Bryant, J., "The Midas temptation: conserving gilded furniture at Chiswick House and Kenwood", *Gilding Approaches to Treatment*, 2002, p. 1.

University College de Londres en el año 1996¹⁹³⁸. Además, se comprobó que el oro, que se encontraba barnizado¹⁹³⁹, se asentaba sobre una capa de tono amarillo¹⁹⁴⁰ bajo la que se disponían otras dos: en primer lugar una de tono crema y después otra blanca. En la composición de estas últimas se detectó una gran cantidad de blanco de plomo así como carbonato cálcico, probablemente utilizado como material de carga. Bajo todas estas capas, y en contacto con el soporte de madera, existía un estrato de preparación de tono rojo¹⁹⁴¹.

Así mismo, se puede señalar como ejemplo de dorado al aceite un marco de espejo tallado que aparece en una relación de los trabajos efectuados por James Moore y John Gumley (1691-1727) para Kensington Palace entre los años 1724-1725:... *a large carved Top for a Peer gilt in oil gold*¹⁹⁴². También sabemos que el tallista y dorador londinense Isaac Dallain (activo entre 1768-1772) hizo uso de dicho sistema en siete marcos realizados para Sir Gilbert Heathcote:... *gilding 7 frames in Oyl Gold*¹⁹⁴³. Además, en una factura de Jean Antoine Cuenot¹⁹⁴⁴ figura el dorado al aceite de varios objetos para los duques de Norfolk:... *in oyl gold a Tabernacle and 10 candlesticks*¹⁹⁴⁵. Igualmente, en las facturas de Chippendale encontramos referencias al dorado al aceite de ciertos muebles. Este es el caso de una del año 1765¹⁹⁴⁶ por la realización de una sillería para Sir Lawrence Dundas: ...*To 8 large Arm Chairs exceeding Richly Carv'd in the Antick manner & Gilt in oil... 4 large Sofas Exceeding Rich to match the Chairs...* Una de las butacas de esta sillería¹⁹⁴⁷, de forma todavía en estilo rococó pero con motivos tallados neoclásicos, se conserva en el Victoria and Albert Museum¹⁹⁴⁸. El resto de los asientos que conformaban este conjunto se encuentran en la actualidad en colecciones particulares.

El dorado de un sofá de este conjunto (Fig. D.48) se analizó en el University College de Londres en el año 1988, pudiéndose determinar con ello que originalmente se había dorado con un mordiente al aceite de tono amarillo a base de pigmento ocre. Asimismo se constató que la superficie dorada original se encontraba barnizada. También se identificó la presencia de varios redorados aplicados al agua. El primero de ellos, realizado a mediados del siglo XIX, se asentaba sobre aparejo de yeso y bol marrón

¹⁹³⁸ Gribbin, D., "Conserving the Chiswick side tables: A challenge to English Heritage", *Gilding Approaches to Treatment*, 2002, pp. 76, 77.

¹⁹³⁹ En nuestra opinión el barnizado podría corresponder a la técnica de dorado original, ya que el asiento del oro del primer redorado se disponía directamente sobre el mismo.

¹⁹⁴⁰ De cuya composición no se aportan más datos en la publicación.

¹⁹⁴¹ Gribbin, D., 2002, p. 79.

¹⁹⁴² Murdoch, T., "The king's cabinet maker: the giltwood furniture of James Moore the Elder", *Burlington Magazine*, vol. CXLV, 2003, p. 419.

¹⁹⁴³ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 224.

¹⁹⁴⁴ Artesano nacido en Francia del que se sabe que trabajó en Londres entre 1744-1762. Murdoch, T., "A French Carver at Norfolk House. The Mysterious Mr. Cuenot", *Apollo*, nº 252, June, 2006. Este artículo se ha consultado a través de descarga digital donde no aparece la numeración de las páginas

<http://www.apollo-magazine.com/june-2006/73666/the-mysterious-mr-cuenot.shtml>

[Consulta: 29 de septiembre de 2011]

¹⁹⁴⁵ Ibídem nota anterior.

¹⁹⁴⁶ Gilbert, C., 1978, p. 160.

¹⁹⁴⁷ Se trata de la única sillería conocida realizada por Chippendale siguiendo un diseño en papel de Robert Adam del año 1764 en el que aparece la inscripción *Sopha chairs for the Salon... cost Sir Lawrence Dundas 5 L*. Este dibujo se conserva en John Soane Museum de Londres. Información obtenida de la ficha técnica del Victoria and Albert Museum. <http://collections.vam.ac.uk/item/O11300/armchair-adam-robert/> [Consulta 24 de octubre de 2011]

¹⁹⁴⁸ Inv. W.I-1937.

grisáceo. El siguiente, datado hacia 1960, se extendía sobre bol de tono marrón y por último, el dorado a la vista había sido realizado con posterioridad al año 1970, empleando un bol de color rojo brillante¹⁹⁴⁹. Además, en el año 1997 se estudió científicamente en el Victoria and Albert Museum el recubrimiento dorado de la butaca de dicho conjunto¹⁹⁵⁰ (Fig. D.49) que se conserva en ese museo, antes mencionada¹⁹⁵¹.

A partir de este estudio se pudo establecer que el dorado original estaba realizado con un mordiente al aceite de tono amarillo que se asentaba sobre un aparejo muy fino (0,5µm. aproximadamente), aplicado en tres capas, confeccionado con carbonato cálcico y cola animal. También se identificó una capa de cola entre el aparejo y el mordiente. Sobre dicho revestimiento existían otros seis correspondientes a redorados totales o parciales, realizados en diferentes momentos históricos y con distintos procedimientos. Así, el primero de ellos se había ejecutado al aceite utilizando un sistema y materiales muy semejantes al original, mientras que el segundo consistía en un redorado al agua que cubría solo ciertas zonas talladas, probablemente para obtener contrastes brillo-mate en la superficie dorada. En este caso el oro se asentaba en ciertas zonas sobre bol marrón grisáceo y en otras sobre bol amarillo. Los tres siguientes redorados consistían en retoques parciales realizados al agua empleando bol rojo en el primero, amarillo en el segundo y rosa rojizo en el siguiente según las zonas. Por último, existían retoques de purpurina sobre partes redoradas al agua que estaban deterioradas así como en ciertas lagunas que dejaban el yeso a la vista¹⁹⁵². Cabe mencionar aquí que estos muebles fueron los más caros suministrados por Chippendale a lo largo de su vida profesional¹⁹⁵³. Este dato contradice la extendida creencia de que el dorado al aceite se empleaba por ser un procedimiento más económico y por tanto el adecuado para las obras de menor calidad.

Entre las facturas de Chippendale aparecen también marcos de pinturas dorados al aceite, como vemos en una del año 1760¹⁹⁵⁴ emitida a Sir William Robinson: *...a neat Carv'd Picture frame gilt in Oil gold*. La misma técnica se recoge en otra factura del año 1769¹⁹⁵⁵ con relación a varios soportes de aparatos de luz realizados para Sir Rowland Win: *To gilding 2 Gerandoles¹⁹⁵⁶ in Oil Gold... To 2 Small Gerandoles neatly Carvd & Gilt in Oil Gold with 2 Branches to each... To 2 Carvd Gerandoles with 1 Branch each & made to match your own & Gilt in Oil Gold....*

¹⁹⁴⁹ Información que aparece en el catálogo de la subasta de uno de los sofás que tuvo lugar en Christie's (Londres) el 18 de junio de 2008 (Sale 7676, Lot 4 y 5 <http://www.christies.com/lotfinder/furniture-lighting/a-george-iii-giltwood-sofa-designed-by-5092522-details.aspx?from=salesummary&intObjectID=5092522&sid=03e3ba73-f2ba-4b66-9a8b-2e74de7f171c#top>)

[Consulta: 6 de noviembre de 2011]

¹⁹⁵⁰ Powell, C., "Original Gilding and Over-Gilding: The examination of the layers on an important English eighteenth century chair", *The Conservator*, nº 23, 1999, pp. 30-36.

¹⁹⁵¹ Inv. W.1-1937.

¹⁹⁵² Powell, C., 1999, pp. 33 y 35.

¹⁹⁵³ Powell, C., 1999, p. 30.

¹⁹⁵⁴ Gilbert, C., 1978, p. 143.

¹⁹⁵⁵ Gilbert, C., 1978, p. 188.

¹⁹⁵⁶ Apliques de luz que generalmente se suministraban por parejas. Muchos de ellos tenían la forma de grandes espejos ovalados con brazos dobles o triples unidos por la base. Gilbert, C., 1978, p. 199. Estos objetos se denominaban en el siglo XVIII en España "brazos de luz". En opinión de Junquera los espejos se aplicaban para dar más luz al ambiente.

Asímismo, en los anuncios de los artesanos existen en ocasiones menciones al empleo de los dos tipos de dorado en sus obras, como vemos en el que publica el tallista, dorador y marquista Michael Amstrong¹⁹⁵⁷ el 4 de julio de 1776 en el *Pugh's Hereford Journal: Pier and Chimney-Glass frames, Girandoles, Sconces & c. gilt in oil or burnish'd gold.*¹⁹⁵⁸

La utilización de ambos sistemas de dorado aparece también en las etiquetas comerciales de algunos artesanos. Un ejemplo de ello lo tenemos en la de Edmund Foster (c.1762-1805), uno de los tallistas más reconocidos de la segunda mitad del siglo XVIII, en la que se puede leer: *Frames for looking Glasses, Pictures... Gerandoles, Chandeliers, Consoles ornaments of Architecture & every other ornament... Oil & Burnished Gilding*¹⁹⁵⁹. También en la única etiqueta comercial conocida de los tapiceros Richard Wright y Edward Elwick (activos en Wakefield, Yorkshire, entre 1745 y 1771) del año 1758, existe el mismo dato: *Make and sell all shorts of Beds & Bedding, coach & looking glasses, in Burnish or Oil gold... all the above particulars sold as cheap as in London*¹⁹⁶⁰.

Además, los marcos de pinturas y espejos realizados en *papier-maché*¹⁹⁶¹ podían dorarse al aceite. Un testimonio de ello lo encontramos en una factura de Peter Babel (?-1771), fabricante de marcos y diferentes ornamentos en este material, donde figura: *...Paper machee Rich Border... gilt in oil gold*¹⁹⁶². No obstante, también podía utilizarse el dorado al agua como se ha comprobado en un marco de espejo rococó fechado entre 1770-1771¹⁹⁶³, cuya decoración tallada está realizada en su mayor parte en *papier-maché*, aunque en ciertas zonas es de madera. En este objeto el oro se asienta sobre bol de tono rosado que se dispone a su vez sobre un estrato de tono amarillo oscuro aplicado sobre aparejo de yeso. Este revestimiento dorado se encuentra cubierto en ciertas zonas por un redorado al aceite realizado con un mordiente teñido de amarillo, dispuesto sobre un fino aparejo de yeso¹⁹⁶⁴.

Por otro lado sabemos que determinados personajes, en la segunda mitad de la centuria, adquirieron tanto muebles dorados al agua como al aceite para la decoración de las estancias principales de sus residencias. Así Yorke¹⁹⁶⁵ señala que en la habitación destinada al desayuno de Osterley Park¹⁹⁶⁶, propiedad de Robert Child, las consolas y espejos estaban dorados al aceite, mientras que el resto del mobiliario allí ubicado iba dorado al agua¹⁹⁶⁷. En el comedor, los muebles revestidos de tapicerías de Gobelinos se doraron también al agua con la intención, según dicho autor, de que las superficies

¹⁹⁵⁷ No hemos localizado datos sobre la cronología de este artífice.

¹⁹⁵⁸ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 18.

¹⁹⁵⁹ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 311.

¹⁹⁶⁰ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 1006 y fig. 39.

¹⁹⁶¹ Una técnica que se utiliza ya ocasionalmente en el siglo XVII en este país.

¹⁹⁶² Simon, J., 2007, <http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/b.php> [Consulta: el 2 de marzo de 2011]

¹⁹⁶³ Este marco forma parte de la colección del Victoria and Albert Museum, inv. W.25-1926.

¹⁹⁶⁴ Toda esta información se recoge en la ficha de catalogación del museo.

<http://collections.vam.ac.uk/item/O107563/mirror/> .[Consulta: 2 de octubre de 2013]

¹⁹⁶⁵ Yorke, J., "Three Centuries of Gilding in England. Ham House, Osterley Park, Apsely House", *Gilded Wood. Conservation and History*, 1991, p. 103.

¹⁹⁶⁶ Mansión construida y decorada entre 1756-87. A partir de 1761, aproximadamente, Robert Adam dirigió la decoración de la misma. Yorke, J., 1991, p. 99.

¹⁹⁶⁷ Yorke, J., 1991, p. 103.

doradas y bruñidas hicieran resaltar sus ricos tapizados¹⁹⁶⁸. Además éste señala que Child poseía sillerías en estilo neoclásico doradas al aceite, mientras que su cama de aparato estaba dorada al agua y bruñida¹⁹⁶⁹.

Así mismo, Lawrence Dundas poseía muebles dorados con ambos sistemas ya que en el año 1765 adquiere, para decorar su residencia de Harewood House, la sillería dorada al aceite antes mencionada¹⁹⁷⁰ y en el año 1766 otra dorada al agua para la misma mansión, también obra de Chippendale¹⁹⁷¹: *To 10 Large French Arm Chairs very richly carv'd & gilt in Burnish'd Gold stuff'd and cover'd with his Damask and Brass Naild, Strong Castors on the feet...*

Además, existe una pareja de butacas diseñadas por Robert Adam y realizadas en 1764 por James Lawson¹⁹⁷² para Moor Park, propiedad de Dundas en el condado de Hertford que, según el análisis efectuado por el University College de Londres en el año 1997, iban en origen doradas al aceite sobre un mordiente de tono amarillo¹⁹⁷³.

Ambos procedimientos a veces convivían en la misma obra para la obtención de contrastes brillo-mate. Las zonas planas se doraban al aceite, mientras que la molduración y otros ornamentos en relieve iban dorados al agua y bruñidos. En determinados marcos se puede apreciar esta técnica mixta, probablemente debido a que con el dorado al aceite se obtenía un mayor contraste entre las zonas mate y las bruñidas. Contraste que no era tan acusado si se empleaba solo el dorado al agua, dejándose sin bruñir las zonas que debían ir mate. Un ejemplo de esta técnica de dorado lo tenemos en un marco de espejo rococó de hacia 1765. El estudio científico efectuado en el Victoria and Albert Museum¹⁹⁷⁴ estableció que en el dorado bruñado de las zonas de mayor relieve el oro se había aplicado al agua sobre bol de tono gris grisáceo, mientras que en el resto se había dorado al aceite. Además, se comprobó que casi la totalidad del dorado al aceite original así como algunas zonas doradas al agua se habían redorado al agua sobre bol de color rojo brillante. También se constató que este revestimiento posterior no se había bruñado¹⁹⁷⁵.

Por último, cabe señalar que Edwards¹⁹⁷⁶ indica que a finales del siglo XIX el sistema de dorado al aceite fue ampliamente empleado, basándose para ello en el *Cabinet Dictionary* que publica Sheraton en el año 1803, donde se dice que el dorado al aceite fue el método más común en Inglaterra¹⁹⁷⁷.

¹⁹⁶⁸ Ibídem nota anterior.

¹⁹⁶⁹ Yorke, J., 1991, p. 104.

¹⁹⁷⁰ Gilbert, C., 1978, p. 160.

¹⁹⁷¹ Gilbert, C., 1978, p. 157.

¹⁹⁷² Artífice poco conocido activo entre 1763 y 1778.

¹⁹⁷³ Esta información figura en el catálogo de la subasta de Christie's celebrada en Londres el 18 de junio de 2008 (Sale 7676, Lot 9). <http://www.christies.com/lotfinder/furniture-lighting/a-pair-of-george-iii-giltwood-armchairs-5092526-details.aspx?from=salesummary&pos=8&intObjectID=5092526&sid=03e3ba73-f2ba-4b66-9a8b-2e74de7f171c&page=1&lid=1> [Consulta: 19 de noviembre de 2013]

¹⁹⁷⁴ Museo donde se conserva el marco. Inv. n° 2387-1855.

¹⁹⁷⁵ Esta información se facilita en la ficha de catalogación del Victoria and Albert Museum. <http://collections.vam.ac.uk/item/O8300/mirror> [Consulta 11 de Abril de 2011]

¹⁹⁷⁶ Edwards, R., 1964, p. 321.

¹⁹⁷⁷ Sheraton, T., *The Cabinet Dictionary*, 1803, ed. cons. 1970, vol. II, p. 223.

3.2.1.1. ASPECTOS TÉCNICOS

Señalaremos seguidamente una serie de aspectos que podían concurrir en los revestimientos dorados del mobiliario inglés en la centuria que nos ocupa. En primer lugar en cuanto al tipo de madera sobre la que se asienta el dorado, además del pino, haya o roble, fue muy habitual el empleo del nogal, como es el caso de una butaca de hacia 1725¹⁹⁷⁸ revestida por completo de oro con patas escamadas que acaban en cabezas de delfín. Asimismo era de nogal el soporte de algunos de los muebles dorados sobre estuco de yeso, antes mencionados¹⁹⁷⁹.

Fueron también numerosos los ejemplares de caoba totalmente dorados, como por ejemplo una butaca del año 1725¹⁹⁸⁰ con motivos de águila en brazos y patas, que se conserva en Arundel Castle (Sussex). Además, existe en este palacio otra butaca de caoba dorada, datada en 1730¹⁹⁸¹, con brazos rematados por cabezas de león y patas que reproducen las de este animal. También es de dicha madera otra sillería dorada de la misma fecha¹⁹⁸² ricamente tallada con una gran venera que pende del faldón y máscaras femeninas rematando las patas delanteras, que se encuentra en la actualidad en Houghton Hall (Norfolk). En la segunda mitad de la centuria continúa la práctica de revestir por completo la caoba con oro. Algunos de estos muebles se inspiraron en prototipos de Robert Adam, o fueron diseñados por él mismo, como es el caso de un sofá con talla neoclásica del año 1764¹⁹⁸³. Por último, mencionar que según Edwards las camas de caoba de la primera mitad del siglo podían también dorarse¹⁹⁸⁴. No obstante, muchos de los muebles de caoba total o parcialmente dorada han perdido esta ornamentación en la actualidad debido a restauraciones posteriores.

En lo relativo al aparejo de yeso, Umney y Rivers¹⁹⁸⁵ afirman que para su elaboración se utilizaba carbonato cálcico, denominado *gilders whiting* (yeso de dorador), que proporcionaba un aparejo fino y duro muy apropiado para el repasado de la talla y molduración¹⁹⁸⁶. De esta preparación se aplicaban varias capas, como se ha constatado en un sofá de madera tallada y dorada al agua de hacia 1767, que forma parte de una sillería atribuida a Charles Arbuckle¹⁹⁸⁷ y encargada por Robert Clive para decorar el Great Drawing Room de su casa de Berkeley Square en Londres¹⁹⁸⁸. En concreto, gracias al estudio científico efectuado, se pudo constatar que para la ejecución del dorado original¹⁹⁸⁹ se habían extendido doce capas finas de aparejo de yeso¹⁹⁹⁰. Esta obra se conserva en la actualidad en el National Museum of Wales¹⁹⁹¹.

¹⁹⁷⁸ Edwards, R., 1987, p. 136.

¹⁹⁷⁹ Conjunto de muebles realizados en 1730 del que se conservan en el Metropolitan Musuem un canapé (Inv.nº 24.1361) y un taburete (Inv nº 64.101.957).

¹⁹⁸⁰ Publicada por Edwards, R., 1987, p. 139.

¹⁹⁸¹ Ibídem nota anterior.

¹⁹⁸² Ibídem nota anterior.

¹⁹⁸³ Edwards, R., 1987, p. 456.

¹⁹⁸⁴ Edwards, R. 1987, p. 40.

¹⁹⁸⁵ Rivers, S. y Umney, N., *Conservation of Furniture*, 2003, p. 649.

¹⁹⁸⁶ Rivers, S. y Umney, N., 2003, p. 654.

¹⁹⁸⁷ Tapicero y quizá también tallista y dorador que suministró muebles a los Duques de Marlborough entre 1754-1764, así como para Robert Clive entre 1766-1771. Fairclough, O., "In the richest and most elegant manner: a suit of furniture for Clive of India", *Furniture History*, vol. XXXVI, 2000, pp. 107, 108.

¹⁹⁸⁸ Fairclough, O., 2000, vol. XXXVI, pp. 102 -114.

¹⁹⁸⁹ Oculto bajo redorados sucesivos. El primero realizado con una técnica mixta, empleando varias capas de aparejo de yeso. El dorado al agua se extendía sobre los elementos de mayor volumen de la talla

Por otra parte, en los muebles dorados se aprecian con frecuencia motivos realizados a buril en los fondos de yeso como enrejillados, losanges, a menudo con puntos en su interior, rayados, zigzags, graneados y punteados. Según Gregory, la influencia francesa se evidencia en el estilo del repasado inglés citando al efecto el mobiliario de los Pelletier en Broughton House e indica que los fondos de los muebles con relieve de yeso dorado se grababan a cincel a la manera francesa¹⁹⁹². Sin embargo, son característicos de Inglaterra los círculos, a veces concéntricos que, como ya hemos visto ornamentan los fondos de estos ejemplares. Tales motivos pueden aparecer también combinados en una misma obra y ejecutados con punzones de diferente cabeza, solución que suelen utilizar artífices como James Moore¹⁹⁹³.

Conviene recordar aquí que los motivos grabados en el yeso pueden encontrarse cubiertos por redorados posteriores en los que se aplica un nuevo aparejo de yeso, como fue el caso de una sillería realizada hacia 1770 en madera de haya tallada y dorada, que perteneció a Lawrence Dundas. En el estudio científico del revestimiento dorado, llevado a cabo en el Philadelphia Museum of Art, se constató que los redorados posteriores ocultaban enrejillados realizados en los fondos de yeso de los brazos y las patas¹⁹⁹⁴. También durante el proceso de restauración de una mesa de principios de la centuria, realizada en estilo Moore, de la que ya hemos hablado, se pudo identificar bajo los sucesivos redorados la decoración original del yeso a base de dos círculos concéntricos¹⁹⁹⁵.

Otra técnica que encontramos en los muebles dorados ingleses es el arenado. En relación a este asunto, Edwards¹⁹⁹⁶ indica que la superficie enyesada podía espolvorearse con arena antes de dorar para obtener un efecto granulado. Rivers y Umney¹⁹⁹⁷ amplían esta información señalando que existían diferentes sistemas para su ejecución. Así, en las zonas planas podía espolvorearse arena de diferente tamaño sobre el aparejo de yeso todavía húmedo o bien después de impregnarlo con cola de conejo. Pero también podía utilizarse un mordiente al aceite para fijar la arena a la superficie enyesada. A continuación, el oro se asentaba directamente sobre la arena con un mordiente también al aceite. Otras veces la arena podía cubrirse antes con una capa de yeso para suavizar su efecto una vez dorada. Como ejemplo de este recurso decorativo podemos citar una sillería de madera de nogal tallado y dorado al aceite, con arenados en los fondos del faldón y de las patas (Figs. D.50 y D.51). Esta sillería se realizó hacia 1732 para los State Apartments de Houghton Hall, donde en la actualidad se exhibe parte de ella, mientras que otros asientos se encuentran en el Victoria and Albert Museum¹⁹⁹⁸. Además, en la colección de este museo existe un raro ejemplar de espejo con un barómetro y un termómetro incorporado, realizado probablemente en Londres

mientras que las partes rehundidas iban doradas al aceite. Encima de este redorado existía otro al aceite cubriendo por completo la superficie del sofá. Fairclough, O., 2000, vol. XXXVI, p. 104.

¹⁹⁹⁰ Ibídem nota anterior.

¹⁹⁹¹ Inv. n° 51.146.

¹⁹⁹² Gregory, M., 1991, p. 116.

¹⁹⁹³ Murdoch, T., 2003, vol. CXLV, p. 414.

¹⁹⁹⁴ Van Horne, C., "The Conservation of a Suite of Late Eighteenth-Century Seating Furniture", *Gilded Wood. Conservation and History*, 1991, p. 314.

¹⁹⁹⁵ Sheasby, S., 2000, n° 72, pp. 30, 31.

¹⁹⁹⁶ Edwards, R., 1987, p. 321.

¹⁹⁹⁷ Rivers, S. y Umney, N., 2003, p. 653.

¹⁹⁹⁸ Inv. W. 30:1, 2-2002.

hacia 1720, con arenados en el fondo de la moldura exterior¹⁹⁹⁹. Este objeto conserva aún su dorado original para cuya ejecución se hizo uso de un mordiente al aceite de tono amarillo²⁰⁰⁰.

De igual modo, aparecen también arenados en otras clases de marcos de espejos, como podemos observar en una pareja de tipo arquitectónico de hacia 1745²⁰⁰¹. Igualmente, en los marcos de pinturas, se empleó esta técnica decorativa con el objetivo, en ciertos casos, de que destacara la ornamentación dorada circundante. En este sentido, podemos citar una misiva del marquista Peter Babel del año 1766 donde se dice: ...*The border of two Picture Frames... I have sanded the ground of the border to give a relief to the ornaments*²⁰⁰².

Según Mitchell y Roberts los marcos barrocos inspirados en prototipos franceses podían presentar arenados en el filo, contrafilo o en el fondo liso de las entrecalles²⁰⁰³. También aquellos de influencia francesa en estilo Regencia o rococó podían ornamentarse con arenados²⁰⁰⁴. Un ejemplo de ello lo tenemos en un marco estilo Regencia fechado en 1741 que aloja el retrato de William Cavendish, marqués de Hartington, obra de William Hogarth (1697-1764) que se conserva en el Yale Center of British Art de New Haven²⁰⁰⁵. Además podemos citar un par de marcos rococó con fondos arenados en las entrecalles, de hacia 1738-40, que enmarcan los retratos de Frances Arnold y George Arnold respectivamente, pintados por William Hogarth. Estas obras forman parte de la colección del Fitz William Museum de Cambridge (EEUU)²⁰⁰⁶. Por último, como ejemplo de arenados en el contrafilo podemos mencionar el marco original del retrato de Sir Richard Colt Hare del año 1757²⁰⁰⁷.

Gran parte de los marcos denominados *Kent*²⁰⁰⁸ se decoraban con arenados en las entrecalles, como se constata en los realizados en el año 1733 para alojar los correspondientes retratos del Kit-Cat Club²⁰⁰⁹. También existen arenados en un marco en el estilo llamado *Kent Trophy Frame*²⁰¹⁰ que enmarca la pintura de William Hogarth *Benjamín Hoadly Bishop of Winchester* del año 1741, que se conserva en la Tate Gallery de Londres²⁰¹¹.

¹⁹⁹⁹ Inv. W .44:1 to 4-1927.

²⁰⁰⁰ Powell, C., "Working with the gilded furniture for the British Galleries at the V&A", *Gilding Approaches to Treatment*, 2002, p. 69.

²⁰⁰¹ Todos estos ejemplares figuran en el catalogo de Sothebys *Important English Furniture and Decorations* editado con motivo de la subasta que tuvo lugar en Nueva York el martes 13 de octubre de 1994 (SPAR 6604).

²⁰⁰² Simon, J., 2007 <http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/b.php> [Consultado el 14 de marzo de 2011]

²⁰⁰³ Mitchell, P. y Roberts, L., 1996a, p. 61.

²⁰⁰⁴ Ibídem nota anterior.

²⁰⁰⁵ Ibídem nota anterior.

²⁰⁰⁶ Publicados por Mitchell, P. y Roberts, L., 1996a, p. 64.

²⁰⁰⁷ Ibídem nota anterior.

²⁰⁰⁸ Tipo de marco utilizado de los años 20 a los 60 del siglo XVIII en el estilo clasicista de William Kent. Presentan ovas en el canto y cintas en espiral en el contrafilo, copete con adornos vegetales avolutados sobre fondo imbricado y faldón recortado con el nombre del personaje retratado.

²⁰⁰⁹ Mitchell, P. y Roberts, L., 1996b, pp. 190, 191.

²⁰¹⁰ Una variante más ornamentada de los marcos *Kent*.

²⁰¹¹ Mitchell, P. y Roberts, L., 1996b, p. 195.

Cabe señalar aquí que muchos de los marcos con arenados pudieron dorarse por completo al aceite, como hizo el ebanista Benjamin Goodison (+1767) en el que suministró al príncipe de Gales en el año 1730: *...carv'd & gilt in oyl gold with a sanded ground ornamented with shells...*²⁰¹².

Para finalizar con esta técnica, es preciso señalar que los arenados presentes en muebles de la centuria pueden a veces no ser originales, sino fruto de una intervención posterior. Este es el caso de unas mesas doradas²⁰¹³ con ornamentación de yeso en relieve en cuyos fondos existen arenados añadidos en el siglo XIX²⁰¹⁴.

En lo relativo al bol existen datos que permiten establecer que el más utilizado en Inglaterra fue el rojo, en especial para las zonas de oro bruñado, pero además se empleó bol amarillo en las zonas en que el dorado se dejaba mate, debido a que este tipo no se bruñía tan bien como el rojo²⁰¹⁵. Estos hechos se han verificado en diferentes estudios llevados a cabo durante procesos de restauración. Como ejemplo podemos mencionar un marco de pino tallado y dorado, realizado por Paul Petit (1724-1757) en el año 1748, que debía alojar un retrato del príncipe de Gales²⁰¹⁶. Este marco, que había sido totalmente redorado al aceite en el siglo XIX y en el XX con purpurina, presentaba en origen acusados contrastes mate brillo e iba dorado al agua sobre bol amarillo y rojo²⁰¹⁷.

En ocasiones el bol amarillo se daba primero y sobre él se extendía bol rojo, como se ha constatado en el estudio efectuado en el sofá atribuido a Charles Arbuckle antes mencionado al hablar del aparejo de yeso. En este caso existían dos estratos de bol, el primero consistía en una ligera aguada de ocre amarillo, mientras que el segundo, dispuesto encima, era más grueso y estaba confeccionado con arcilla rojiza, que contenía gruesas partículas de negro carbón. Toda la superficie de esta obra estaba dorada al agua, lo que se pudo determinar al no identificarse restos de dorado al aceite en la misma²⁰¹⁸.

Dicho procedimiento se ha identificado también en un conjunto conformado originalmente por una cama, una butaca y cuatro taburetes realizado entre 1701-1702 para el Little Bedchamber de Guillermo III en Hampton Court Palace²⁰¹⁹. El estudio científico efectuado en dos taburetes²⁰²⁰ estableció la existencia de bol amarillo

²⁰¹² Mitchell, P. y Roberts, L., 1996a, p. 62.

²⁰¹³ Royal Collection, RCIN 21.592. 1-6.

²⁰¹⁴ Murdoch, T., 1997, p. 735.

²⁰¹⁵ Rivers, S. y Umney, N., 2003, p. 655.

²⁰¹⁶ En la factura de Petit se describe este marco y se indica también la técnica de dorado utilizada: *For a large Picture-Frame richly carved with the Prince's Crest at top with Cornicopies pouring out Orders, and Several Medels neatley ornam. Neatly repaired and Gilt in Burnish'd Gold in the best manner...* Mc.Grath, M., "Conservation of an Important Eighteenth-Century Frame", *Gilded Wood Conservation and History*, 1991, p. 365.

²⁰¹⁷ Mc.Grath, M., 1991, p. 357.

²⁰¹⁸ Fairclough, O., 2000, p. 104.

²⁰¹⁹ En 1703 se amplía el conjunto con otra butaca y dos taburetes para ubicarlos en el dormitorio de aparato de la reina Ana en Kensington Palace. A finales de la década de los setenta de la centuria se añaden dos asientos más en Warwick Castle. Entre 1760-1773 Jorge III regala el conjunto al primer conde de Warwick. Wood, L., "A Royal Relic: The State Bedroom Suite at Warwick Castle", *Furniture History*, Vol. XLVIII, 2012, p. 45.

²⁰²⁰ Estos forman ahora parte de la colección de mobiliario del Victoria and Albert Museum, inv. W. 14-2009 y W. 15-2009.

dispuesto sobre aparejo de yeso²⁰²¹ y bajo bol rojo, sobre el que se había fijado el oro al agua. En este estudio se comprobó que este revestimiento²⁰²² se había redorado al aceite en dos ocasiones. En la primera de ellas se había aplicado sobre la superficie dorada un grueso aparejo de yeso seguido de una capa fina de mordiente al aceite al que se adhería el pan de oro. Esta intervención se realizó probablemente entre 1790 y 1800²⁰²³. En cuanto al segundo redorado, que se extendía directamente sobre ciertas zonas del primer redorado, se había efectuado utilizando un espeso mordiente graso de tono amarillo oscuro que podría corresponder tanto a aceite como a barniz²⁰²⁴.

Igualmente existen referencias al uso de bol de tono marrón anaranjado pálido en los muebles de refinada talla en estilo Chippendale, mientras que en muchos también tallados en estilo Adam se empleó el marrón rosado pálido²⁰²⁵. Este último dato ha podido comprobarse en algunos muebles que conservan todavía su dorado original durante su proceso de restauración y también gracias a los estudios científicos realizados en los mismos. Así por ejemplo, en la restauración efectuada en el Victoria and Albert Museum en el marco de un espejo de chimenea estilo Adam de entre 1770-1775 dorado al agua, se identificó la presencia de bol de tono rosado, que se encontraba dispuesto sobre una base de aparejo de yeso blanco muy fino²⁰²⁶. Además, en el estudio de la sillería del Philadelphia Museum of Art antes citado²⁰²⁷ se constató bajo el dorado al agua original, la existencia de bol amarillo sobre los fondos de yeso lisos, mientras que un bol de tono rosado se disponía solo donde había ornamentación de talla. Unas zonas que iban bruñidas mientras que aquellas con bol amarillo eran mate²⁰²⁸.

Por lo que respecta al tipo de oro empleado en los revestimientos dorados de los muebles, Edwards²⁰²⁹ señala que en aquellos de mayor calidad se hacía uso del de 22 quilates, mientras que para los objetos más comunes se prefería el de 15, que solía protegerse con barniz al afectarle rápidamente la humedad por la presencia en la aleación de otros metales muy vulnerables a ella, como el cobre y la plata.

Además, se ha verificado el empleo de dos tonalidades diferentes de oro en un mismo mueble por artífices como Chippendale. Ejemplos de ello son un espejo neoclásico realizado entre 1778-1779 para Harewood House²⁰³⁰ y una consola, destinada a la sala de música de la misma mansión²⁰³¹ con tablero de marquetería, cuyas patas y faldón tallados iban dorados con dos colores de oro. Esta práctica se puede apreciar también en diferentes elementos de talla, como guirnaldas, medallones, candelabros, palmetas etc. procedentes de muebles y otros objetos decorativos de los interiores de Harewood

²⁰²¹ En el aparejo se aprecia el repasado del mismo y motivos grabados en el yeso. Wood, L., 2012, p. 87.

²⁰²² En la superficie dorada, probablemente original, se observan cincelados.

²⁰²³ Wood, L., 2012, p. 79.

²⁰²⁴ Wood, L., 2012, p. 87.

²⁰²⁵ Información que proporciona el restaurador W. Thomas y publicada por Kearsley con ocasión de la visita efectuada al taller de dicho restaurador en el año 1995, dentro de las actividades de la Furniture History Society. Kearsley B. W., "Thomas Restoration Workshop", *The Furniture History Society*, 1995, nº 119, p. 16.

²⁰²⁶ Powell, C., Mallinson, F. y Allen, Z., "An overview of the gilded objects treated for the British Galleries", *Conservation Journal*, 2001, nº 39, p. 10.

²⁰²⁷ Inv. nº 41-6-7.

²⁰²⁸ Van Horne, C., 1991, p. 312.

²⁰²⁹ Edwards, R., 1987, p. 320.

²⁰³⁰ Gilbert, C., 1978, p. 157.

²⁰³¹ Gilbert, C., 1978, p. 260.

House²⁰³². Sin embargo, este hecho no aparece mencionado en las correspondientes facturas de Chippendale que hemos podido examinar. También recurrieron al uso de dos tonos de oro en los muebles la firma Ince & Mayehw (1759-1804), como vemos en varias facturas emitidas al conde de Kerry por objetos suministrados para su nueva residencia londinense en Portman Square. Así, en el año 1772 realizan para el Great Room²⁰³³:

A very large Franch sofa... the frame richly carv'd & gilt in the best 2 colour'd burnish'd gold... Twelve rich carv'd elbow chairs... gilt in the very best burnish'd 2 colour'd gold... 10 cabriole chairs to match, & finisht in the same manner... Four antiche tripods of Apollo with Goats heads & serpents, and Rich Festoons of laurel, very neat and curiously Carv'd and Gilt in the best double two colour'd Burnish'd gold... A very Elegant frame opposite the chimney carv'd & very neatly Ornamented & Gilt very best 2 Colour'd Burnish'd Gold, & two other ditto for the Pier and chimney...

Para otra de las dependencias de Harewood House Ince & Mayehw proporcionaron²⁰³⁴: *Anti Room. Two large demy sofa's, richly carv'd and Gilt in the best Burnished Gold... Ten Rich carv'd Elbow chairs... gilding in the best Burnish'd 2 color'd gold...* También realizaron para el Fourth Room de la misma residencia²⁰³⁵:

A large Sofa richly carv'd & Gilt in the very best 2 Colour'd Burnish'd Gold... 6 large Elbow chairs richly carv'd & Gilt to match... An Elegant Frame, carv'd... Gilt in the very best Colour'd Burnish'd Gold.

Además, esta empresa doró en tres tonos de oro determinados elementos tallados de madera que ornamentaban esta última habitación²⁰³⁶: *...making & fitting up, & very neatly carving a Pilaster, intended for the 4th Room, & neatly Gilding in 3 Color'd gold...*

Por último, podemos incluir aquí la propuesta de Sir William Chambers de utilizar dos tonos de oro en los espejos y mesas que debía dorar Robert Ansell (activo entre 1746-1787) en Blenheim Palace entre 1773 y 1778: *Gilt in two coloured gold which is very beutiful & gives a fine effect to the ornaments.*²⁰³⁷ En esta referencia no se indica cuales eran los colores de oro a emplear. Sin embargo, con relación a otras obras de madera, hemos constatado la utilización de oro verde y amarillo en las mismas. Se trata de la carroza realizada entre 1780-1781 para el Príncipe de Gales y que se modificó en 1791-92, momento en que se doró combinando dichas tonalidades²⁰³⁸.

Por otro lado, existen referencias al uso del denominado, en términos de la época, “oro doble”. Esta expresión podría significar que se trataba de oro dos veces más grueso que el habitual o también que la superficie destinada al bruñido una vez dorada volvía a

²⁰³² Estos elementos fueron eliminados de su ubicación original al redecorarse Harewood House en el año 1840.

²⁰³³ Roberts, H., “Precise and Exact in the Minutest Things of Taste and Decoration: the Earl of Kerry’s Patronage of Ince & Mahew”, *Furniture History*, vol. XLIX, 2013, pp. 102, 103.

²⁰³⁴ Roberts, H., 2013, p. 104.

²⁰³⁵ Roberts, H., 2013, p. 110.

²⁰³⁶ Roberts, H., 2013, p. 125.

²⁰³⁷ Simón, J., 2007, <http://www.hpg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemkers/a.php> [Consultado el 20 de marzo de 2011]

²⁰³⁸ Wakernagel, R. H., “Carlton House Mews: The State Coach of the Prince of Wales and of the later Kings of Hanover. A study in the late-eighteenth-century “mystery” of coach building”, *Furniture History*, vol. XXXI, 1995, p. 81.

recubrirse con dicho metal. En cualquier caso, lo que se buscaba era aportar a la obra una apariencia más rica que asemejara en mayor medida al oro macizo²⁰³⁹. La utilización de oro doble aparece en una factura del año 1799²⁰⁴⁰ de Samuel Beckwith²⁰⁴¹ y William France con relación al dorado de la ornamentación tallada de dos mesas realizadas para el salón de Queen's House:

... 2 large shaped pier tables, the frames richly carved & Gilt, the rails enriched with Oak leaves and palm Branches, Acorns, the cipher & crown in tablet. The legs reeded. With lion's masks & festoons of flowers over each, & claws at the bottom, the top prepared for painting on afterwards, white paper pasted & prepared for painting on, with 3 plated transparent Glass, sawed to hair joints-and carved and gilt mouldings round to secure the tops & a shaped shelf underneath each, japanned white & highly varnish & polished to imitate Statuary Marble. The carved work finished in best double burnished gold...

Así mismo, esta práctica se llevó a cabo con cierta frecuencia por los ebanistas y tapiceros William Ince (?-1804) y John Mayhew (1736-1811)²⁰⁴², como lo testimonian varias de sus facturas, entre las que citaremos algunas de ellas, en primer lugar, en una del año 1769 por un marco suministrado al conde de Coventry²⁰⁴³ se recoge: *Large Architect Pier Frame, fluted richly carv'd... gilt in the very best Double Burnished Gold*. En otra factura del año 1785 figuran dos marcos dorados proporcionados a Lord Caledon:

...2 neat moulding frames, very richly Carved & ornamented with a Basket of flowers, standing on a pedestal with swags of flowers hanging from D^o supported by dolphins, the whole deeply Emboss'd, very highly & neatly finish'd, & gilt in the best double burnish'd gold²⁰⁴⁴.

También aparecen en esta factura: *...2 Elegant pier tables, for under the above glasses... on carved & fluted feet, richly gilt in the best double burnish'd gold²⁰⁴⁵*. Por último, en este documento se cita un espejo de chimenea dorado con el mismo sistema:

...A large plate of silver'd glass, for over Drawing room chimney... mounted in a Frame with pilasters & compartments of glass, border'd all round very elegantly enriched with various ornaments, and the whole very neatly carved & richly gilt with the best double burnish'd gold²⁰⁴⁶.

En el año 1793 Mayhew e Ince suministran también a Lord Caledon dos soportes de luces dorados con “oro doble”: *...Two girandoles for lights elegantly componed with Boys on a rich ornamented bracket and supporting a rose & lilly the whole very accurately carved and richly gilt in 2 coloured matt & double burnished gold²⁰⁴⁷*. Vemos que aquí se emplea además oro de dos tonalidades en la superficie dorada con contrastes brillo-mate.

²⁰³⁹ Esta práctica se dió con frecuencia en las superficies planas de los marcos de espejos y pinturas del siglo XIX. Rivers, S. y Umney, N., 2003, p. 661; Gregory, M., 1991, p. 116.

²⁰⁴⁰ Castle, G., 2005, vol. XLI, p. 28.

²⁰⁴¹ Beckwith fue aprendiz de William France y desde 1774 hasta 1808 se convirtió en su socio. Ambos suministraron mobiliario para Queen's House, (Londres). Ibidem nota anterior

²⁰⁴² Como ya se ha dicho estos artesanos formaron sociedad entre 1759 y 1804.

²⁰⁴³ Edwards, R., 1987, p. 663.

²⁰⁴⁴ Roberts, H., “Unequall'd Elegance: Mayhew and Ince's Furniture for James Alexander, 1st Earl of Caledon”, *Furniture History*, vol. XLV, 2009, p. 133.

²⁰⁴⁵ Ibidem nota anterior.

²⁰⁴⁶ Roberts, H., 2009, p. 136.

²⁰⁴⁷ Roberts, H., 2009, p. 137.

Para finalizar cabe mencionar que en el dorado con mordiente graso se constata, a partir de los estudios científicos practicados en ciertas obras, el uso mayoritario del aceite, sustancia que además suele ir teñida con pigmento ocre u ocre amarillento.

3.2.1.2. REPARACIONES Y TRANSFORMACIONES

Los muebles dorados ingleses del siglo XVIII han sido frecuentemente redorados empleando, muchas veces, sistemas diferentes a los originales, tal y como hemos visto a lo largo de estas páginas con relación a ciertos muebles concretos. En este sentido podemos destacar el caso de los espejos que, según Edwards²⁰⁴⁸, se encontraban entre los muebles más caros, en especial por el coste del cristal. Este autor²⁰⁴⁹ señala además que las facturas reales testimonian que cuando estos objetos se deterioraban se reparaban con frecuencia, redorándose fundamentalmente mediante el sistema al aceite. Por su parte, Gregory²⁰⁵⁰ afirma que en el siglo XIX los artesanos²⁰⁵¹ eliminaron con frecuencia los dorados originales de muchos de los marcos rococó de mediados del siglo anterior, cuyo repasado era de gran calidad y que originalmente iban dorados al agua y bruñidos. Éstos a menudo se redoraron al agua aplicando un nuevo aparejo de yeso, así como bol de tono azul grisáceo. Además dicho autor menciona que, muchas veces, las superficies así tratadas, en momentos sucesivos, se volvieron a redorar al aceite²⁰⁵². Pero también los muebles dorados originalmente al aceite se redoraron al agua en los siglos XIX y XX, como es el caso de las butacas realizadas por Chippendale para Lawrence Dundas en el año 1765, a las que ya nos hemos referido anteriormente en relación con el dorado al aceite. También fue una práctica recurrente redorar con el sistema mixto al agua y al aceite los muebles dorados originalmente al agua por completo, como ya hemos visto con relación al soporte del joyero italiano realizado por James Moore hacia 1720 y redorado por Morel & Seddon entre 1826-1828.

3.2.2. DORADO Y MADERA VISTA

En Inglaterra estuvo también muy extendida la ornamentación parcial con dorados de los muebles contruidos en nogal, macizo o chapeado, así como en caoba. Este recurso decorativo tenía como objetivo resaltar las calidades estéticas de la madera, como aparece indicado en el *Cabinet-Maker's Director*, publicado por Chippendale en el año 1754, donde se dice que si se aplicaba oro en ciertas zonas de los muebles realizados con caoba u otras maderas, éstos adquirirían un aspecto magnífico²⁰⁵³. De hecho, Chippendale recurría con frecuencia a esta práctica para resaltar la ornamentación tallada de sus muebles de maderas finas, como se puede comprobar en una factura del año 1759 por la realización de una librería de palorosa y talla dorada para el conde de Dumfries²⁰⁵⁴: ...*Rosewood Bookcase wt. Rich carv'd gilt ornaments on the top....* También encontramos este recurso decorativo en otra del año 1769 por la ejecución de

²⁰⁴⁸ Edwards, R., 1987, p. 364.

²⁰⁴⁹ Ibídem nota anterior.

²⁰⁵⁰ Gregory, M., 1991, p. 117.

²⁰⁵¹ Son numerosos los marcos de pinturas ingleses redorados de los siglos XVII y XVIII que llevan en el reverso una etiqueta del marquista con la frase: *old frame regilt*. Este dato demuestra lo frecuente de esta práctica en el siglo XIX. Ibídem nota anterior.

²⁰⁵² Esta sucesión de redorados la hemos constatado en varios casos que hemos citado en este capítulo.

²⁰⁵³ Fennimore, D. L., 1991, p. 139.

²⁰⁵⁴ Gilbert, C., 1978, p. 138.

la caja de un barómetro de maderas finas con talla dorada²⁰⁵⁵: *To a very neat case for a Barometer made of fine tulip and other woods & very rich ornament gilt in Burnish Gold...*

La combinación del oro con el nogal se llevó a cabo desde inicios de la centuria en los muebles, siendo numerosos los ejemplos de asientos así ornamentados. Como ejemplo podemos señalar una silla con motivos de talla dorada del año 1750, que existe en Stourhead (Wiltshire)²⁰⁵⁶. Además, esta decoración aparece en una butaca del mismo año con talla vegetal dorada en las patas y en los pies de garra sobre bola, que forma parte de los fondos del Kunstindustrimuseet de Oslo²⁰⁵⁷.

También se decoraron con oro los muebles chapeados en nogal, como vemos en dos sillas de hacia 1715 que se conservan en el Metropolitan Museum²⁰⁵⁸. Estas obras presentan dorados en la molduración así como en la talla de las patas y de la cintura. Se ha apuntado que estos asientos formaban parte de una sillería realizada para Robert Walpole, primer conde de Oxford (1676-1745)²⁰⁵⁹.

Así mismo, fueron numerosos los espejos realizados en nogal entre 1730-1745 en los que se doran la talla o molduración²⁰⁶⁰. Entre ellos, podemos destacar aquellos con marcos de tipo arquitectónico que rematan en un copete en forma de frontón partido y con faldón recortado. En estos prototipos la estilizada talla dorada de tipo vegetal, con frecuencia de guirnalda, rebordea la parte exterior de los cantos. Además cartelas, veneras pájaros o escudos de armas se disponen en el eje central del frontón. Uno de este tipo, construido en 1740, se conserva en la colección Rotchild²⁰⁶¹.

Por lo que respecta a la caoba, son todavía más abundantes los ejemplares ornamentados parcialmente con oro, al ser esta madera una de las más empleadas en Inglaterra a partir del primer cuarto del siglo XVIII. Como ejemplo podemos citar una butaca atribuida al ebanista Giles Grendy (1693-1780) realizada en el año 1739 que se encuentra en Longford Castle (Wiltshire)²⁰⁶², o una silla tallada con patas cabriolé que rematan en volutas, del año 1757, que existe en Holkham Hall (Norfolk)²⁰⁶³. Sin embargo, en la actualidad muchos de estos muebles han perdido el oro, como puede constatarse en el caso de una butaca de caoba parcialmente dorada en origen, perteneciente a una sillería conformada por dos sofás y seis butacas realizadas entre 1751-1752²⁰⁶⁴, y que ahora se conserva en el Metropolitan Museum²⁰⁶⁵. Estos asientos se vendieron en una subasta en Londres en el año 1934, momento en el que todavía aparecían en el catálogo tres de las sillas con su tapicería y dorado originales. Se sabe además que en el año 1949 estos ya habían sido eliminados²⁰⁶⁶.

²⁰⁵⁵ Gilbert, C., 1978, p. 189.

²⁰⁵⁶ Edwards, R., 1987, p. 143.

²⁰⁵⁷ Edwards, R., 1987, p. 144.

²⁰⁵⁸ Inv. n° 60.134.2.

²⁰⁵⁹ Rieder, W., 2006, p. 88.

²⁰⁶⁰ Un amplio repertorio de espejos así ornamentados aparece publicado por Child, G., 1990, pp. 90-94.

²⁰⁶¹ Edwards, R., 1987, p. 364.

²⁰⁶² Edwards, R., 1987, p. 138.

²⁰⁶³ Edwards, R., 1987, p. 144.

²⁰⁶⁴ Tres butacas y un sofá del conjunto se conservan también en el mismo museo.

²⁰⁶⁵ Inv.n° 64.101.990. Parece ser que esta sillería se realizó para exhibir una tapicería de Gobelin con dibujos de François Boucher basados en fábulas de La Fontaine. Rieder, W., "Armchair", 2006, p. 124.

²⁰⁶⁶ Ibídem nota anterior.

En cuanto al método utilizado para aplicar el oro en los muebles con madera vista, en ciertas facturas de Thomas Chippendale se hace alusión al dorado bruñado, lo que implica que el oro se aplicó al agua. Este es el caso de una que recoge los trabajos realizados para la residencia de Sir Eward Knatchbull en Kent en los años 1767-1768²⁰⁶⁷: *To 2 Gerandoles very neatly Carv'd & part Gilt in Burnish'd Gold & 2 Branches to each... To a large side Table with an Oval Top very neatly Inlaid and a very rich Carv'd frame partly Gilt in Burnish'd Gold...* Esta técnica se ha identificado también en una sillería de inspiración francesa de principios del siglo XVIII, realizada en madera de nogal barnizado con talla dorada²⁰⁶⁸. No obstante, algunos autores afirman que en el dorado parcial de los muebles podía emplearse tanto el dorado al agua como al aceite²⁰⁶⁹. Como ejemplo del segundo sistema podemos citar el caso de un marco de espejo, de hacia 1730, realizado en nogal con ornamentación de talla dorada que recorre todo su perímetro y que en el copete lleva una máscara coronada con las plumas del príncipe de Gales, también dorada²⁰⁷⁰. El análisis científico efectuado en el University College de Londres estableció que para la ejecución del dorado original, oculto por cinco redorados posteriores, se había hecho uso de una capa de aparejo de yeso muy fina así como de un mordiente de tono amarillo, confeccionado con pigmento ocre y blanco de plomo aglutinados en aceite²⁰⁷¹.

Así mismo, podemos referir el caso de un buró rococó de entre 1755-1760 atribuido a Thomas Chippendale y realizado en madera de paduk con molduración y talla doradas. El estudio efectuado en la ornamentación dorada de este mueble determinó que se había ejecutado al aceite sin utilizar aparejo de yeso, dado que el mordiente de tono amarillo se extendía directamente sobre la madera. Además, se comprobó que dicho revestimiento dorado se había redorado al agua aplicando aparejo de yeso sobre el que se disponía bol de tono marrón rojizo. Se consideró que esta intervención se había efectuado probablemente en el siglo XX²⁰⁷².

3.2.3. DORADO Y PINTURA

En Inglaterra la combinación del oro con la pintura se da desde principios de la centuria en los muebles monocromáticos, empleando a veces tonos como el negro para imitar el ébano²⁰⁷³, lo que en ocasiones constituía una alternativa a la ornamentación a base de

²⁰⁶⁷ Gilbert, C., 1978, pp. 228 y 230.

²⁰⁶⁸ Esta obra se subastó en Sotheby's (Londres) el año 2001 (Sale L02402, Lot 74). <http://www.invaluable.com/auction-lot/a-set-of-six-william-iii-carved-walnut-and-parcel-61-p-v8bsmgf0nq> [Consulta: 27 de julio de 2014]

²⁰⁶⁹ Child, G., 1990, p. 82.

²⁰⁷⁰ Este espejo se subastó en Christie's (Londres) el 9 de diciembre de 2010 (Sale 7901, Lot 30). http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5392100 [Consulta: 27 de julio de 2014]

²⁰⁷¹ Información que figura en la ficha de la obra de Christie's.

²⁰⁷² Toda esta información aparece en la ficha del mueble de Christie's de Londres donde se subastó el mueble el 18 de junio del año 2008 (Sale 7676, Lot 8) http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5092525 [Consulta: 27 de julio de 2014].

²⁰⁷³ En Inglaterra el ébano macizo fue escasamente utilizado en los muebles debido a su elevado coste. En su lugar se recurrió a maderas más económicas que se teñían de negro. Bowett, A., 2002, p. 308.

nogal y oro tan utilizada en este país en la primera mitad del siglo²⁰⁷⁴, como hemos señalado anteriormente. Así mismo, la bicromía negro y oro fue abundantísima en los muebles lacados desde principios de siglo. Conviene señalar que este color se empleó también en el siglo XIX para repintar muebles del siglo XVIII, originalmente de otro color o dorados. Por lo tanto, algunos de los revestimientos negros que en la actualidad presentan muchos muebles de este siglo podrían no ser originales, sino fruto de intervenciones posteriores, como veremos más adelante.

Aunque no hemos encontrado en la bibliografía referencias a los procedimientos empleados en la centuria que nos ocupa para obtener dichos revestimientos, en los tratados de técnica aparecen citados diferentes sistemas. Así, podía teñirse de negro la superficie con colorantes vegetales y después barnizarla o lustrarla al aceite²⁰⁷⁵ o bien ésta, una vez aparejada, podía pintarse al óleo con pigmento negro, como el de humo o marfil. Después la superficie pintada se acababa con un barniz transparente²⁰⁷⁶.

Otro tono al que se recurrió con profusión fue el blanco que, según Beard y Goodison²⁰⁷⁷, presentaban muchas de las consolas que formaban parte de la decoración de los comedores de hacia 1730. Asimismo, Beard²⁰⁷⁸ sostiene que la combinación del blanco con el dorado fue característica de los muebles inspirados en los diseños de William Kent. Este recurso decorativo gozó también de favor en los muebles desde finales del rococó y durante el neoclasicismo. En este último período se da una importante demanda por el mobiliario pintado que se refleja en el *Cabinet Maker & Upholsterers Drawing Book de Sheraton* (1791-1794), donde se indica que algunos de los diseños de sillas eran especialmente apropiados para decorarse en blanco y oro²⁰⁷⁹. En este texto también se especifica que las consolas debían dorarse o pintarse de blanco con adornos dorados²⁰⁸⁰.

Estos revestimientos pictóricos podían realizarse al óleo, al temple de cola o aglutinando el pigmento en barniz, sistemas a los que se refiere Sheraton en el *Cabinet Dictionary*²⁰⁸¹. El empleo de estos métodos dependía, en gran medida, del aspecto que se deseara conferir a la superficie pintada. Podemos citar al respecto un marco rococó americano²⁰⁸² ejecutado hacia 1771 por el tallista y dorador inglés Vardy²⁰⁸³, quien empleó en sus obras las técnicas en uso en Inglaterra en la época, razón por la que nos referimos a esta obra de la que se conoce su técnica de ejecución por haberse estudiado científicamente. Así, este marco se había pintado al óleo con blanco de plomo sobre una preparación del mismo pigmento aglutinado con cola animal²⁰⁸⁴. Este método se ajusta a

²⁰⁷⁴ Beard, G. y Goodison, J., 1987, p. 88.

²⁰⁷⁵ Dossie, R., 1758, III, pp. 438, 440.

²⁰⁷⁶ Sheraton, T. 1970, pp. 424, 425.

²⁰⁷⁷ Beard, G. y Goodison, J., 1987, p. 92.

²⁰⁷⁸ Beard, G., "Kentian Furniture by James Richards and others", *Apollo*, V. CLVI, n° 491, 2003, p. 37.

²⁰⁷⁹ Edwards, R., 1987, p. 156.

²⁰⁸⁰ Edwards, R., 1987, p. 596.

²⁰⁸¹ Sheraton, T., 1970, pp. 415, 426.

²⁰⁸² Shelton, C., "A Short Primer on the White Painted Furnishings of Eighteenth-Century Philadelphia", *Painted Wood: History and Conservation*, 1994, pp. 220, 221.

²⁰⁸³ Este artifice, como muchos otros artesanos ingleses que emigraron a Filadelfia en el segundo tercio del siglo XVIII (hacia 1760), realizaron muebles pintados de blanco en estilo rococó. Además éstos importaron muchos de los materiales utilizados en su ejecución, como cola o barniz. Shelton, C., 1994, p. 220.

²⁰⁸⁴ Shelton, C., 1994, p. 221.

las indicaciones de Sheraton²⁰⁸⁵ para la obtención de las superficies blancas mate, que denomina *dead white*, a base de pintura al óleo. Estas superficies se podían combinar con el dorado bruñido, como es el caso de seis asientos realizados en el año 1764 por la tapicera y ebanista Abigaill Hutchins (activa entre 1757-1770) para el duque de Bedford: *...the frames in dead white and gilt in burnished gold.*²⁰⁸⁶ También podemos referir aquí, unas sillas neoclásicas de la última década del siglo realizadas en Filadelfia en estilo Sheraton. En estos asientos se comprobó que la pintura blanca se había ejecutado al temple de cola y que la talla y molduración estaban doradas al agua sobre un asiento de bol rojo. Además toda la superficie de las sillas iba acabada al barniz²⁰⁸⁷.

En el mobiliario inglés pintado o lacado y dorado de esta centuria se podían emplear también otros colores como el azul, el verde o el rojo, a veces combinados entre sí y también con el blanco. En estos muebles se utilizaba, por lo general, el dorado al agua en la talla y molduración. A este respecto, podemos citar una factura del año 1791 de Samuel Beckwith y William France por la realización de una consola lacada cuya ornamentación tallada estaba dorada y bruñida²⁰⁸⁸: *...a neat demi elliptical pier table... highly japan'd in colours and varnished on a carv'd frame, gilt in the best burnished gold...* Así mismo Sheraton²⁰⁸⁹ indica, con relación a las sillas lacadas de aparato, que el oro debía ir bruñido, lo que implica el uso del dorado al agua. También en las lacas, tanto en las realizadas en estilo oriental como en las de gusto inglés, se utilizaba polvo de oro o de otros metales. Con respecto a este asunto Umney y Rivers²⁰⁹⁰ afirman que en los muebles lacados más sencillos se sustituyó con frecuencia el polvo de oro por el de bronce.

Por otro lado, a partir de 1770 se pone de moda emplear la policromía, muchas veces en unión con el oro, en el mobiliario, debido fundamentalmente a la influencia de Robert Adam²⁰⁹¹. Este tipo de decoración pictórica abarcaba un amplio repertorio de motivos, en gran parte de inspiración clasicista, como guirnaldas, lazos, jarrones, pateras, óvalos o medallones, en los que se inscribían escenas en colores naturales o en grisalla. Estos motivos que se disponían en los respaldos de sillas, frentes de consolas, tableros de las mesas o en los copetes de los espejos. Como ejemplo podemos citar un espejo de chimenea, de hacia 1790²⁰⁹², pintado con medallones en grisalla sobre fondo negro y el resto del marco en color crema con aplicaciones de talla dorada. Los dibujos podían ejecutarse también sobre los fondos pintados en colores claros o directamente sobre la superficie de madera de arce, sicomoro u otras maderas exóticas de tono amarillento como el *satintwood*²⁰⁹³.

El dorado solía combinarse también con los revestimientos pictóricos que imitaban la apariencia de maderas como la caoba o el nogal, en muebles construidos en otras más comunes como el pino. Este método denominado *graining*, que se utilizó en Inglaterra

²⁰⁸⁵ Sheraton, T., 1970, p. 418.

²⁰⁸⁶ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 467.

²⁰⁸⁷ Shelton, C., 1994, p. 222.

²⁰⁸⁸ Edwards, R., 1987, p. 597.

²⁰⁸⁹ Citado por Edwards, R., 1987, p. 157.

²⁰⁹⁰ Rivers, S., y Umney, N., 2003, p. 25.

²⁰⁹¹ Edwards, R., 1987, p. 405; Rivers, S. y Umney, N., 2003, p. 25.

²⁰⁹² Edwards, R., 1987, p. 375.

²⁰⁹³ Edwards, R., 1964, p. 405. En Inglaterra en el término *satintwood* se engloban diferentes maderas exóticas de tono amarillento y suave veteado de aspecto satinado. Edwards, C., 2000, p. 185.

desde finales del siglo XVI, se torna muy popular a finales del XVIII²⁰⁹⁴. Aparece en marcos de espejos y en otros muebles como mesas, consolas y soportes de velas o de jarrones de porcelana para flores. Murdoch²⁰⁹⁵ señala que ciertos muebles que se citan en el inventario de bienes del duque de Marlborough, en Blenheim House, del año 1740, como “marrones y dorados”, podrían haber ido pintados imitando el nogal o la caoba. Una técnica que, según esta autora, aún se conserva en dos mesas de hacia 1730 realizadas en el estilo de William Kent y en una pareja de soportes²⁰⁹⁶ atribuidos a John Vardy (1718-1765)²⁰⁹⁷. No obstante, también se podían imitar maderas menos nobles como se constata en un marco de espejo de fina talla rococó calada de hacia 1765, realizado en una madera blanda sobre la que se finge el veteado del pino²⁰⁹⁸. Para la ejecución de dichas imitaciones, según Child²⁰⁹⁹, se pintaba la superficie del color deseado, se cubría de aceite teñido en tono marrón y cuando secaba se raspaba con peines de púas de diferente tamaño, lo que hacía que quedaran marcadas en la misma líneas irregulares de tono marrón que semejaban un veteado

Para finalizar, es necesario resaltar que son numerosos los muebles pintados y dorados que en la actualidad se encuentran ocultos por otros revestimientos diferentes. Este es el caso de unas sillas con asiento de rejilla de entre 1700-1705, originalmente pintadas en azul y blanco y parcialmente doradas, ahora pintadas de blanco y verde²¹⁰⁰. Además, constituyó una práctica recurrente en el siglo XIX repintar de negro o de marrón oscuro ejemplares del siglo anterior, debido fundamentalmente al *revival* del gótico²¹⁰¹ que tiene lugar a principios del siglo y en época Victoriana²¹⁰². Como ejemplo de ello podemos citar un par de mesas en estilo Kent²¹⁰³, quizá diseñadas por el propio William Kent para Sir William Walpole²¹⁰⁴, que se conservan en Sir John Soan Museum²¹⁰⁵. Por el estudio efectuado en las mismas se verificó que originalmente iban pintadas de blanco sobre una imprimación de tono rojizo, típica de principios del siglo XVIII²¹⁰⁶. Esta imprimación podría corresponder a la que menciona Sheraton²¹⁰⁷, al referirse a la pintura al óleo, confeccionada con rojo de plomo, litargirio y aceite, cuyo cometido consistía en propiciar una mayor adhesión de la pintura.

Por otra parte, fue también muy habitual dorar por completo los muebles originalmente pintados. Lo que, en el caso de los marcos, hace que olvidemos, en opinión de Child²¹⁰⁸ que en origen muchos de ellos iban pintados de blanco, u en otros tonos, y dorados. Este tipo de intervención la sufrieron también otro tipo de muebles. Como ejemplo de ello podemos citar una sillería realizada por Chippendale en el año 1771 para Harewood

²⁰⁹⁴ Child, G., 1990, p. 129.

²⁰⁹⁵ Murdoch, T., 2003, p. 416.

²⁰⁹⁶ Murdoch no especifica de que tipo de soportes se trataba.

²⁰⁹⁷ Arquitecto que diseña mobiliario en gran medida inspirándose en William Kent. Como ya se ha citado anteriormente Vardy publicó la mayor parte de los diseños de Kent en el año 1744.

²⁰⁹⁸ Child, G., 1990, pp. 126, 127, 130.

²⁰⁹⁹ Child, G., 1990, p. 129.

²¹⁰⁰ Bowett, A., 2002, p. 262.

²¹⁰¹ Dorey, H., “A Catalogue of the Furniture in Sir John Soane’s Museum”, *Furniture History*, 2008, vol XLIV, pp.103, 104.

²¹⁰² Edwards, R., 1964, p. 364.

²¹⁰³ Dorey, H., 2008, pp. 26-30.

²¹⁰⁴ Dorey, H., 2008, p. 28.

²¹⁰⁵ Inv. H 22 y H 23.

²¹⁰⁶ Dorey, H., 2008, p. 30.

²¹⁰⁷ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 416.

²¹⁰⁸ Child, R., 1990, p. 111.

House. Esta obra, que en el momento de su creación estaba pintada de azul y dorada, en la actualidad se encuentra totalmente redorada²¹⁰⁹.

Son así mismo abundantes los ejemplares originalmente dorados que después fueron repintados, muchas veces, de color negro. Entre los ejemplos que podemos citar se encuentra una consola de hacia 1740²¹¹⁰ que forma parte de la colección del museo Sir John Soane²¹¹¹. También se puede referir el caso de un espejo²¹¹² de principios de la centuria realizado con yeso dorado en relieve, que en el siglo XIX se pintó de negro cubriendo el dorado original al agua. Además se aprecia esta práctica en un sofá blanco y dorado, de entre 1735-1740, realizado por William Hallet (1702-1781)²¹¹³ que forma parte de una silliería compuesta de siete sillas y dos sofás más. El estilo de este conjunto se inspira en los diseños de muebles de William Kent para las grandes casas paladianas. El estudio efectuado en este mueble permitió establecer que en origen estaba totalmente dorado al aceite. Posteriormente este revestimiento se repintó por completo con pintura al óleo de tono marrón negruzco muy oscuro. Este recubrimiento se repintó después de blanco, dorándose algunos elementos²¹¹⁴.

3.3. FRANCIA

3.3.1. DORADO MASIVO

Como sabemos, en el siglo XVIII el ideario estético francés marca en gran medida el estilo de la producción mobiliaria europea. Pero también el dorado allí practicado, de una calidad y refinamiento excelentes, le hace ostentar un papel preeminente en este continente. Los revestimientos dorados se aplican con profusión en los muebles exuberantemente tallados del periodo Regencia y también en los realizados en estilo rococó. En especial en aquellos de aparato entre los que destacan las consolas, asientos, espejos, marcos de pinturas, pantallas de chimenea o aparatos de luz. Con el Neoclasicismo, aunque se sigue recurriendo al dorado, el gusto por los revestimientos pintados hace que éste pierda cierto favor y que suela aparecer combinado con ellos.

En lo tocante a la técnica utilizada para la aplicación del dorado, Verlet²¹¹⁵ afirma que el sistema al agua fue el más extendido en este siglo. Ello debido a que permitía la ejecución de un repasado muy delicado además de bellos efectos lumínicos y cromáticos, gracias al contraste entre las zonas bruñidas y mate así como a los sombreados. Pallot²¹¹⁶, por su parte, indica que en esta centuria el dorado al agua fue el más habitual en el caso de los muebles de asiento. Por lo que respecta al procedimiento seguido para su ejecución, existen ciertas facturas que contienen una información

²¹⁰⁹ Gilbert, C., 1978, I, p. 107

²¹¹⁰ Dorey, H., 2008, pp. 102, 103.

²¹¹¹ Inv. MP63.

²¹¹² Este espejo salió a la venta en una subasta de Christies realizada en Londres el 23 de noviembre del año 2006 (Sale 7281, Lot 31). <http://www.christies.com/lotfinder/lot/a-queen-anne-giltwood-and-gilt-gesso-in-4812608-details.aspx?intObjectID=4812608>. [Consulta: 27 de julio de 2014].

²¹¹³ Victoria and Albert Museum. inv. n° W. 48-1934.

²¹¹⁴ Esta información aparece reflejada en la ficha de catalogación del Victoria and Albert Museum. <http://collections.vam.ac.uk/item/O81508/sette-hallet-william/>

²¹¹⁵ Verlet, P., vol. I, 1956, pp. 24, 25.

²¹¹⁶ Pallot, B.G.B., *The Art of the Chair in Eighteenth-Century France*, 1989, p. 76.

bastante pormenorizada al respecto. Ejemplo de ello es una cuenta del año 1787²¹¹⁷ que emite Louis-François Chatard (c.1749-1819)²¹¹⁸ por la realización de una pantalla de chimenea para el dormitorio de María Antonieta en Versalles:

...Pour la dorure d'un ecran très riche... jusqu'à la reparure, qui est encoller, blanchi et adouci... Pour reparure avec soin... Pour dégrasser, jaunir²¹¹⁹ et coucher d'assiette... fait avec grand soin... Pour dorure... 12 carterons d'or employés... Plus pour le brunis et finies...

Vemos que en este documento se alude a todo el proceso de dorado al agua, siguiendo la mayor parte de las operaciones que indica Watin en su obra. No obstante, se elude aportar datos sobre los materiales empleados, a excepción de los doce librillos de oro, así como al número capas de aparejo o de bol aplicadas.

Citaremos a continuación otra factura del mismo año de Georges Jacob (1739-1814)²¹²⁰ en la que se aportan datos sobre el procedimiento seguido para dorar dos butacas destinadas al salón de juegos de Luis XVI en el Palacio de Saint Cloud²¹²¹:

Détail de la dorure des dits meubles. Les bois des seize grands fauteuils meublans ont été dégrésés et mis à l'absinthe, ensuite mis à douze couches de blanc d'après; poncés et adoucis à l'eau, tous les ornemens réparés et dégagés avec le plus grand soin pour rendre la sculpture à son naturel, ensuite dorés à fond dans toutes les parties avec or le plus fin et le plus fort que l'on puisse se servir; les parties suceptibles d'être brunies l'ont été suivant la sculpture pour faire valoir le saillant des fleurs, le tout fini avec la plus grande perfection...

En este documento se contemplan también las fases referidas por Watin, empleándose además ciertos materiales que dicho autor señala al efecto. Así, comprobamos que en primer lugar se desgrasó la superficie de madera de ambas butacas, impregnándolas con una infusión de hojas de asenjo y, probablemente, agua de cola, tal y como indica dicho autor²¹²². Seguidamente se extendieron doce capas de aparejo de yeso, confeccionadas seguramente a base de carbonato cálcico, al ser este material el más utilizado para ello en Francia, según aparece en los tratados e indican también diferentes autores²¹²³. Por nuestra parte hemos constatado este dato en dos sillones del primer tercio de la centuria de la Embajada de Francia en Madrid²¹²⁴ a partir del estudio científico efectuado en los mismos (Inf. D.18). Dichas capas se pulieron e igualaron con agua, repasándose además, a fondo y con esmero, la ornamentación tallada para liberarla del exceso de yeso. Para dorar se empleó el oro más fino y puro posible, es decir con poca aleación de otros metales. Además, en este caso se extrae que ciertas partes iban bruñidas y otras mate. Este dato se especifica claramente en una cuenta de Chatard del año 1787²¹²⁵ por

²¹¹⁷ Recogida por Verlet, P., *Le Mobilier Royal Français*, vol. I, 1990, p. 91.

²¹¹⁸ Chatard fue pintor-dorador y perfumista, maestrías que adquiere en los años 1775 y 1782 respectivamente. Como dorador recibe encargos del Garde-meuble a partir de 1784. Boudry, G., «Chatard peintre-doreur du Garde-Meuble», *L'Estampille-L'Object d'Art*, nº 387, 2004, pp. 70, 66 y 68.

²¹¹⁹ Pallot afirma que casi todas las sillas en este siglo se cubrían con una capa de imprimación amarilla, tanto por la parte externa como en la interna, sobre la que se extendía después el mordiente. Pallot, 1989, p. 76.

²¹²⁰ Verlet, P., *Le Mobilier Royal Français*, vol. II, 1992, p. 152.

²¹²¹ Estos muebles se encuentran en la actualidad en el Museo del Louvre y conservan todavía casi intacto el dorado original. Verlet, P., 1992, vol. II, p.153.

²¹²² Watin, J. F., 1772, III, p. 215.

²¹²³ Rivers, S. y Umney, N., 2003, p. 649.

²¹²⁴ El estudio científico llevado a cabo en estas obras tuvo lugar con motivo del proceso de restauración efectuado por nosotros en el año 1999.

²¹²⁵ Verlet, P., *Le Mobilier Royal Français*, vol. III, 1994, p. 237.

el dorado de varios muebles para las habitaciones de Thierry de Ville D'Avray en París²¹²⁶: ...*1 lit á 2 chevets, 2 fauteuils, 4 chaises, 1 bergere, 1 ecran, 1 chaise en prié-Dieu... or bruni... or mat*. Estos muebles fueron sometidos a un estudio científico con motivo de su restauración entre 1998-2002, cuyos resultados expondremos más adelante.

En otras facturas se extraen también datos sobre ciertas operaciones y algunos materiales empleados en los revestimientos dorados. Como ejemplo podemos citar la que emite en el año 1779²¹²⁷ Marie-Catherine Renon, pintora y doradora del Garde-meuble de la Couronne, por el dorado de varios muebles para el Palacio de Versalles empleando oro de tonalidad amarilla de mucha ley: ...*Pour la reparure des six fauteuils, de la gondolle, de la bergerre, du tabouret, de la chaise, du paravent, de la chancelierre et de l'ecrans... D'or fort*²¹²⁸ *jaune bruni, taillé, réparé et repassé...*

3.3.1.1. ASPECTOS TÉCNICOS

Señalaremos a continuación una serie de aspectos que podían concurrir en los revestimientos dorados del mobiliario francés del siglo XVIII, obtenidos a partir de la observación de los muebles que se conservan así como de las referencias bibliográficas y de los estudios científicos practicados en ciertas obras. En primer lugar y en lo referente a las maderas sobre las que se asienta el dorado, junto al haya se emplea el roble y también, con mucha frecuencia durante toda la centuria, el nogal en los muebles de asiento así como en las camas. Como ejemplo de ello, podemos citar aquí una butaca “a la reina”²¹²⁹ de estilo Regencia de entre 1715-1720 del Museo de Artes Decorativas de París²¹³⁰. Asimismo se utilizó el nogal en una cama “a la polonesa”²¹³¹, ejecutada por Nicolas Heurtaut (1720-1771) hacia 1758, que se conserva en el Palacio de Versalles²¹³². Este artífice emplea con asiduidad dicha madera en diversos muebles de asiento como es el caso de una butaca “a la reina”, de un juego de seis, que se encuentra asimismo en el mismo palacio²¹³³ o el de una sillería de entre 1760-1765 que en la actualidad pertenece a la Frick Collection²¹³⁴. Además en el Museo del Louvre²¹³⁵ existe otra butaca, que formaba parte de un conjunto de seis, realizada entre 1765-1770 por Louis Delanois (1731-1792). Por último, cabe mencionar una butaca construida en 1780 por Henry Jacob (1779-1804), que se encuentra estampillada y se conserva en el Minneapolis Museum of Art²¹³⁶.

²¹²⁶ Algunos de estos muebles se conservan en la actualidad en el Museum of Fine Arts de Boston. Ibídem nota anterior.

²¹²⁷ Verlet, P., 1994, vol. III, p. 214.

²¹²⁸ La expresión *or fort* se empleaba para designar el que no contenía más de un 10 o 15 % de otros metales. Perrault, G., *Dorure et polychromie sur bois*, 1997, p. 160.

²¹²⁹ Nombre que se daba en Francia a los asientos con respaldo plano.

²¹³⁰ Inv. GMEC240.

²¹³¹ Rodríguez Bernis señala que surge en Francia a mediados del siglo XVIII y la define como: *Cama coronada por un cielo o baldaquino más pequeño que la base y que se encuentra soportado por cuatro tirantes diagonales, en general de metal, que parten de las medias columnas de los cuatro ángulos*. Rodríguez Bernis, S., 2006, p. 81.

²¹³² Inv. n° 3809.

²¹³³ Inv. V. 5212.

²¹³⁴ Inv. n° 18.5.47.

²¹³⁵ Inv. OA9411.

²¹³⁶ Pallot, G. B., 1989, p. 215.

Muchos de los ejemplares con dicho soporte lúneo fueron dorados al agua como se extrae de una factura de Chatard²¹³⁷ por el dorado en el año 1787 de varios muebles, obra de Jean-Baptiste-Claude Sené (1748-1803) o de Jean Hauré²¹³⁸, para el dormitorio del rey en el Palacio de Saint Claude: ...*La dorure d'or bruni faite avec grand soin d'un lit... 12 ployants très orné de sculpture....*

Cabe apuntar aquí que en los marcos de pinturas se utilizó puntualmente para la realización de los motivos en relieve pasta modelada en lugar de talla de madera. Así, está documentado su empleo en 1722 en unos marcos vendidos el mismo año por el marquista André Tramblin (?-1742) y su yerno Pierre Delaunay (?-1774) como si fueran de talla de madera. Este hecho motivó un pleito en el Tribunal Penal de París que tuvo como consecuencia que en el año 1723 se legalizara el uso de este tipo de ornamentación, denominándose a partir de entonces *ouvrage de composition*. Por su parte, la Academia de San Lucas aceptó su uso un año después, aunque en 1727 revocó esta decisión, probablemente debido a la oposición de los tallistas que eran miembros influyentes de dicha institución. Pero ello no impidió la producción de marcos con pasta dada su aceptación, tal y como lo demuestra el hecho de que los así ejecutados por Delaunay se recomendaran a los aristócratas para enmarcar sus pinturas como alternativa a aquellos en los que se empleaba la talla de madera²¹³⁹.

Por lo que se refiere al repasado, éste se caracteriza por su gran sofisticación, alcanzando su máxima expresión en el periodo de tiempo comprendido entre 1700-1735. Todos los motivos de la talla de madera cubiertos por el yeso se retallan y se destacan sus volúmenes, añadiéndose además motivos que no existían en la talla de madera, como las nervaduras de las hojas, espirales de las conchas, etc. Por lo que respecta a la ornamentación de los fondos lisos en el periodo Regencia se decoran con profusión, manteniéndose muchos de los motivos empleados en el siglo anterior en este país. Este es el caso de los losanges con rosetas o puntos en el centro, enrejillados o líneas paralelas que, a veces combinados varios de ellos en un mismo objeto, se disponen en los fondos de la cintura y respaldos de asientos y en los faldones y patas de las consolas.

En el rococó el repasado empieza a cambiar, aunque continúa manifestando una gran perfección. Con esta operación se siguen acentuando los volúmenes de la talla, añadiendo nervaduras en las hojas y excavando el yeso para, al rebajar su grosor, recuperar la definición de las formas²¹⁴⁰. Pero se tiende a abandonar la práctica de ornamentar el yeso con motivos que no existían en la talla de madera, aunque todavía se añaden nervaduras en las hojas²¹⁴¹. La decoración de los fondos se sigue practicando, aunque se aprecia una tendencia a la simplificación conforme avanza el estilo, al dejarse de cubrir por completo estas zonas con los motivos arriba citados. Algo que, sin embargo, aún se da con cierta frecuencia en los marcos de pinturas y de espejos. En otros muebles, cuando aparece esta decoración, suele concentrarse por lo general en ciertas zonas, a veces en reservas, como es el caso de los faldones de las consolas o de las cinturas de los asientos. Ejemplo de ello es una butaca de hacia 1760 que presenta

²¹³⁷ Verlet, P., 1994, vol. III, p. 232.

²¹³⁸ Tallista que suministra muebles a la corte.

²¹³⁹ Mitchell, P. y Roberts, L., 1996b, p. 434. Mitchell, P. y Roberts, L., 1996a, p. 41.

²¹⁴⁰ Considine, B. E., 1991, p. 93.

²¹⁴¹ Ibídem nota anterior.

losanges en la cintura²¹⁴². Cabe señalar también que, en algunos muebles, se observan motivos vegetales realizadas en el yeso, como es el caso de una consola rococó de hacia 1740 del Museo Carnavalet de París²¹⁴³ que exhibe en la cintura pequeñas flores diseminadas por toda la superficie. Además, en la parte posterior del respaldo de las butacas, pueden aparecer motivos vegetales ejecutados sobre el aparejo de yeso que reproducen algunos tallados en madera en la parte delantera del mismo. Como ejemplo podemos citar una butaca realizada por Nicolas Heurtaut en 1755 que se conserva en el Museo del Louvre²¹⁴⁴. Esta ornamentación podía llevarse a cabo también sobre la superficie ya dorada, como se aprecia en otra atribuida a Nicolás (?-1773) o Jean-Baptiste Tillard (1686-1776) que forma parte de la colección del mismo museo²¹⁴⁵.

Con el neoclasicismo, al cambiar la naturaleza de la talla, el repasado se transforma sustancialmente, desapareciendo la exuberancia de los periodos anteriores. Ahora el repasado se limita exclusivamente a marcar los perfiles de la decoración tallada²¹⁴⁶ así como los contornos de la molduración. También desaparece prácticamente la ornamentación de yeso de los fondos quedando así los campos de oro lisos o con talla de madera a base de acanaladuras o guilloquis.

Otro tipo de decoración que encontramos en los muebles dorados de este siglo son los arenados, en especial en los marcos de estilos Regencia y rococó, disponiéndose por lo general en el contrafilo así como en las entrecalles. Entre otros ejemplos podemos citar el marco con arenados en el contrafilo, realizado entre 1740-50, que aloja la pintura *El luchador* de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) y que se conserva en el Sterling and Francine Clark Art Institute (Williamstown)²¹⁴⁷. También presenta arenados en las entrecalles el marco original en estilo rococó del retrato de *Jean-Louis Buisson-Boissier*, pintado en 1764 por Jean-Etienne Liotard (1702-1789). Esta obra forma parte de la colección del Museum of Fine Arts de Huston²¹⁴⁸. Además, existen numerosos ejemplos de marcos con esta técnica en la Colección Montinari de París²¹⁴⁹. Los arenados se aplicaron también ocasionalmente en otros muebles, como se constata en un sillón realizado por Jean Baptiste Tillard en 1765²¹⁵⁰ con arenados en reserva en las patas, faldón y respaldo. Por último, cabe señalar que las superficies así tratadas podían dorarse tanto al agua como al aceite²¹⁵¹.

En lo que atañe al bol la mayor parte de los autores coinciden en afirmar que el rojo fue el más empleado. Así, según Considine²¹⁵², en los muebles en estilo rococó éste solía ser de tono rojo Veneciano (naranja rojizo), mientras que en los de finales del siglo se recurría con frecuencia a un bol rojo oscuro que tiraba a morado, aunque también se hizo uso del de color rojo claro. Otros como Alcouffe²¹⁵³ señalan que el bol rojo

²¹⁴² Publicada por Pallot, B.G.B., 1989, p. 62.

²¹⁴³ Inv. MB419.

²¹⁴⁴ Inv. OA10594.

²¹⁴⁵ Inv. OA9604.

²¹⁴⁶ Considine, B. E., 1991, p. 93.

²¹⁴⁷ Mitchell, P. y Roberts, L., 1996a, p. 43.

²¹⁴⁸ Mitchell, P. y Roberts, L., 1996b, p. 228.

²¹⁴⁹ Algunos de estos marcos han sido publicados por Lodi, R. y Montinari, A., 2003, pp. 362, 367, 370, 371, 372, 376.

²¹⁵⁰ Publicada por Pallot, G.B., 1989, p. 95.

²¹⁵¹ Perrault, G., 1997, p.79.

²¹⁵² Considine, B.B., 1991, p.p. 94, 95.

²¹⁵³ Alcouffe, D., *Restauration de Mobilier*, 1982, p. 108.

utilizado en esta centuria era más oscuro que el que se aplicaría en el siglo XIX. También se emplearon otros tonos, como el azul²¹⁵⁴ que, en opinión de Perrault²¹⁵⁵, se usó ocasionalmente en el siglo XVIII para conferir un tono diferente al oro amarillo o para reforzar el del oro verde.

En los análisis efectuados en ciertas obras doradas se ha constatado también el empleo de bol rojo bajo el dorado bruñado. Este es el caso de un silla de haya dorada realizada entre 1780-1790 por Geroges Jacob o Jean-Baptiste-Claude Sené, que se conserva en el Victoria and Albert Museum²¹⁵⁶. El oro está aplicado al agua sobre bol rojo que se asienta sobre una fina capa de aparejo²¹⁵⁷.

De igual forma, en los dos sillones dorados al agua de la Embajada de Francia en Madrid, antes mencionados, se identificó la presencia de una capa de bol rojo (de 15µm. de espesor) a base de tierras ricas en óxido de hierro y carbonato cálcico. Este último material se empleó probablemente para aclarar ligeramente el tono rojo del bol. Así mismo, podemos citar el estudio realizado en el revestimiento dorado al agua de un marco de espejo de hacia 1751, que pertenece a la colección del J. Paul Getty Museum de los Ángeles²¹⁵⁸. En esta obra, bajo las zonas doradas a bruñado, existía bol de tono rojo que tiraba a marrón, mientras que el oro mate se asentaba sobre una capa de color ocre amarillento²¹⁵⁹. También, en una sillería de hacia 1710 que se conserva en el Museo Nacional de Artes Decorativas²¹⁶⁰ el estudio llevado a cabo en este museo permitió constatar que sobre el aparejo de yeso se disponía una capa de color amarillento, que correspondería al *jaune d'encollage* del que habla Watin²¹⁶¹ y cuyo cometido, probablemente, era evitar que se viera el aparejo blanco en las zonas muy profundas donde el oro no se podía asentar correctamente y también en aquellas menos visibles que iban sin dorar. Además esta capa podía servir de asiento del pan de oro que quedaba mate, como en el caso arriba mencionado. Asimismo, se comprobó la presencia en esta obra de bol rojo como asiento del pan de oro que se había aplicado al agua y bruñado.

Igualmente cabe citar aquí el estudio efectuado en una sillería rococó de madera de haya dorada, conformada por dos butacas y dos sillas de entre 1734-1740²¹⁶², que se conserva en el J. Paul Getty Museum de los Ángeles²¹⁶³. En este estudio se determinó que originalmente estos asientos se doraron al agua, utilizando un grueso aparejo de yeso (250-400 µm de espesor) confeccionado con carbonato cálcico. El bol en las zonas mate es de color amarillo ocre, mientras que en las bruñidas existe una capa muy fina del mismo tipo de bol (2-10 µm de espesor) bajo otro estrato más grueso de bol marrón rojizo (20-40 µm de grosor) que contiene arcilla (91%), grafito (3%) y sanguina (6%). Por lo que respecta al pan metálico se trata de una aleación de oro (98,8%), plata en

²¹⁵⁴ Se trata en realidad de una arcilla teñida de este color ya que no existe bol de este color.

²¹⁵⁵ Perrault, G., 1997, p. 80.

²¹⁵⁶ Inv. n° 1086-1882.

²¹⁵⁷ <http://collections.vam.ac.uk/item/O94096/chair-georges-jacob/> [Consulta: 20 de Octubre de 2013]

²¹⁵⁸ Meyer, C. y Hanlon, G., "Conservation of the Danault Mirror: An Acrylic Emulsion Compensation System", *Journal of The American Institute for Conservation*, vol. 35, n° 3, 1996, pp.186-196.

²¹⁵⁹ Meyer, C. y Hanlon, G., 1996, p. 188.

²¹⁶⁰ Inv. n° 27266-27268.

²¹⁶¹ Watin, J.F., 1772, III, p. 219.

²¹⁶² VV AA, "Materials and techniques of gilding on a suite of French eighteenth-century chairs", *Studies in Conservation*, vol. 59, n° 2, 2013, pp. 102-112.

²¹⁶³ Inv. n° 82. DA. 95. 1-4.

muy baja proporción (0, 2%) y cobre (0,8%)²¹⁶⁴. Los resultados de este análisis muestran la aplicación en la práctica de los procedimientos y materiales que aparecen en el tratado de Watin. Además, en este estudio se comprobó que sobre el revestimiento dorado original existían varios redorados²¹⁶⁵. Los más antiguos se habían efectuado con la misma técnica de dorado al agua y materiales semejantes, mientras que en el más externo el bol está elaborado con rojo de arcilla y pigmento amarillo, compuesto de sulfuro de cadmio y sulfato de bario, un pigmento que se produce por primera vez en 1921. Este redorado se ha datado en los años ochenta del siglo XX y se ha atribuido al taller parisino de Jacques Goujon²¹⁶⁶.

También se puede aludir al análisis practicado en el recubrimiento dorado al agua de un barómetro estilo Directorio²¹⁶⁷. En el mismo se verificó la presencia de bol rojo como asiento del pan de oro en las zonas bruñidas y en las mate, compuesto por tierra de tono marrón rojiza, grafito, sanguina, aceite y cola animal. Además bajo el bol se identificó un estrato, correspondiente al *jaune d'encollage*, confeccionado con ocre anaranjado y cola animal. Estos resultados testimonian una vez más la aplicación en la práctica de las fórmulas contenidas en el tratado de Watin²¹⁶⁸. Podemos mencionar también que sobre la superficie dorada se observó que existía un barniz a base de colofonia y aceite vegetal.

Por último podemos referir el caso de una silla²¹⁶⁹, que probablemente formaba parte de un conjunto realizado en el año 1788 por Sené y dorado por Chatard para los aposentos de María Antonieta en Saint Cloud, en la que se identificó la presencia de bol de tono lila grisáceo sobre una capa de amarillo ocre, como asiento del dorado al agua original. En la actualidad esta silla se encuentra redorada al agua y al aceite y repintada en ciertas zonas en tono gris. Igualmente se comprobó la existencia bajo la superficie pintada de una capa, posiblemente original, de color blanco grisáceo²¹⁷⁰.

Por lo que respecta al oro, según Verlet²¹⁷¹, el de color amarillo fue el más frecuente en esta centuria, aunque también se empleó el verde, en especial para que contrastara con el primero en una misma obra. Este autor²¹⁷² indica además que, algunas veces, en los muebles neoclásicos podían combinarse en una misma silla el oro amarillo, el verde y el rojo. Sin embargo, Pallot²¹⁷³ mantiene que esta última práctica fue excepcional en Francia, especificando que las sillas se doraron con oro amarillo hasta 1760, momento a partir del cual se pone de moda emplear dos tonalidades diferentes en las mismas, amarillo para los fondos y verde para la molduración y la talla. Este dato se puede constatar en algunos muebles franceses que se conservan en la actualidad, como es el caso de una butaca a la reina en nogal, de entre 1757-58, que lleva la estampilla de Hertaut²¹⁷⁴. Igualmente, en una cama “a la turca”²¹⁷⁵ de madera de haya, atribuida a

²¹⁶⁴ VV AA, 2013, pp. 7-9.

²¹⁶⁵ VV AA, 2013, p. 10.

²¹⁶⁶ VV AA, 2013, p. 8.

²¹⁶⁷ Este estudio, se realizó en el Institut National du Patrimoine de París en el año 2008.

²¹⁶⁸ Watin, J. F., 1772, III, pp. 219, 220.

²¹⁶⁹ Victoria and Albert Museum, inv. W.6-1956.

²¹⁷⁰ Toda esta información se refleja en la ficha de catalogación del museo.

<http://collections.vam.ac.uk/item/O52864/armchair/> [Consultado el 5 de diciembre de 2013]

²¹⁷¹ Verlet, P., 1956, vol. I, p. 24.

²¹⁷² Verlet, P., 1956, vol. I, p. 46.

²¹⁷³ Pallot, G. B., 1989, p. 78.

²¹⁷⁴ Pallot, G. B., 1989, p. 58

Jean Baptiste Taillard y datada hacia 1775 (Figs. D.52 y D.53), que se conserva en el J. Paul Getty Museum de los Angeles²¹⁷⁶, se observa la combinación del oro amarillo con el verde en el revestimiento dorado. Además, el mismo artífice utiliza oro amarillo y rojo en una *chaise longue* realizada entre 1768-1770 que se conserva en Versailles²¹⁷⁷.

También podemos citar el caso de una silla a la reina realizada en 1784 por Georges Jacob para María Antonieta que se conserva en el Metropolitan Museum²¹⁷⁸, en la que se aprecia una tonalidad verdosa en ciertos motivos tallados de la cintura y patas. El dorado de esta obra fue realizado por Presle, pintor y dorador real²¹⁷⁹, que sin embargo en su factura no menciona el empleo de oro de dos tonalidades sino que sólo se menciona el empleo *d'or jaune bruni avec la plus grand soin*²¹⁸⁰. Según Kisulk-Grosheide²¹⁸¹ el que en la factura no se aluda al oro verde se debe a que éste no se empleó en realidad, sino que esta tonalidad se debe a la preparación sobre la que se asienta el oro, confeccionada con yeso mezclado con azul de Prusia. En nuestra opinión, el que no figure en la factura de Presle el oro verde no significa necesariamente que no se empleara, ya que constituye una práctica bastante común que los artífices de los diferentes países, como hemos visto a lo largo de este trabajo, eludan datos sobre las operaciones y materiales empleados en la elaboración de los muebles. Además los materiales de la preparación coinciden con los que indica Watin para dorar con oro verde²¹⁸². Sin embargo, también es posible que en este caso concreto no se utilizaran diferentes tipos de oro.

Para finalizar con este asunto, es preciso señalar que dicho recurso decorativo puede encontrarse oculto, o incluso haber desaparecido, por sucesivos redorados. Un ejemplo de ello lo tenemos en los setenta y dos taburetes encargados en 1769 para decorar el dormitorio de la reina y el Salon de la Paix²¹⁸³ que Marie Boutiller²¹⁸⁴ dora en dos tonos de oro y que en 1786 Chatard redora²¹⁸⁵ (Fig. D.54).

En lo que se refiere a los contrastes brillo-mate, entre 1700-1735 no suelen ser muy acusados, al bruñirse únicamente ciertas partes de la ornamentación tallada y ser raros los campos de oro limpio. En este período dichos contrastes se producían entre las tallas bruñidas y los fondos menos brillantes, casi siempre ornamentados con diferentes motivos que se incidían en el yeso. En el rococó, según Considine²¹⁸⁶ se da poco el bruñido lográndose, sin embargo, fuertes contrastes brillo-mate por la presencia de las movidas molduras cóncavas que se dejan mate, lo que les proporcionaba un tono muy seco y claro. En los muebles neoclásicos los contrastes brillo-mate se acentúan de forma

²¹⁷⁵ Se ha empleado este nombre para designar a partir de 1770 una cama con *cabecero y piecero de la misma altura que se incurvan en perfil galbeado y se rematan en roleo exvasado, con o sin respaldo en uno de los laterales*. Rodríguez Bernis, S., 2006, p. 82

²¹⁷⁶ Inv. n° 86.DA.535.

²¹⁷⁷ Inv. V 5093. Publicada por Pallot, G. B., 1989, p. 215.

²¹⁷⁸ Inv. n° 1977.102.13.

²¹⁷⁹ No hemos podido localizar datos sobre la cronología de este autor.

²¹⁸⁰ Kisulk-Grosheide, D. O., "Side chair", 2006, p. 202.

²¹⁸¹ Kisulk-Grosheide, D. O., 2006, pp. 202 y 204.

²¹⁸² Watin, J. F., 1772, III, p. 225.

²¹⁸³ Cuatro de estos taburetes se exhiben en la actualidad en el dormitorio de María Antonieta en Versailles. Inv. V.5151-5154. Meyer, D., *Le Mobilier de Versailles. XVII^e et XVIII^e siècles*, 2002, p. 33.

²¹⁸⁴ Viuda del pintor-dorador real Gaspard Marie Bardou (?-1765) que suele aparecer a veces en los documentos como *Veuve Bardou*.

²¹⁸⁵ Meyer, D., 2002, p. 33.

²¹⁸⁶ Considine, B. B., 1991, p. 93.

considerable al bruñirse al máximo las zonas destinadas para ello, mientras que las mate semejan casi arena²¹⁸⁷. Se aprecian además secuencias regulares de oro bruñido-mate que se yuxtaponen para crear ritmos²¹⁸⁸.

Por último, podemos incluir aquí la opinión de Alcouffe²¹⁸⁹ de que en la Francia del siglo XVIII sólo se bruñen las zonas talladas.

Por lo que respecta a los acabados aplicados sobre el oro para dar profundidad a la talla, obtener contrastes en la superficie dorada o imitar la apariencia del bronce dorado u *ormolú*, como sería el denominado *vermeil*, resultan difíciles de localizar en los muebles que se conservan por haberse eliminado o por estar ocultos bajo sucesivos repintes o redorados. Como ejemplo de ello, podemos mencionar el caso del marco que aloja la pintura de Rubens *La Adoración de los Pastores* de la catedral de Soissons²¹⁹⁰. En él, bajo numerosas capas de pintura, dorado al aceite y purpurina, se conserva el dorado original realizado en 1792, apreciándose en los fondos de la talla restos de un ligero barniz resinoso muy cargado de colorante rojo²¹⁹¹. Este acabado, según Perrault²¹⁹² corresponde al *vermeil* aplicado en el momento de la ejecución del marco.

En cuanto al dorado con mordiente graso, según Verlet²¹⁹³ fue excepcional en Francia debido a que los revestimientos así realizados presentaban un aspecto uniforme sin contrastes. Sin embargo Pallot²¹⁹⁴ considera que éste se empleó con mayor frecuencia de lo que se piensa. En este sentido podemos citar un conjunto de butacas de hacia 1780 estampilladas Philippe-Joseph Pluvinet (? -1793), con dos “eles” entrelazadas bajo una corona²¹⁹⁵, que conservan su dorado original realizado al aceite²¹⁹⁶. Parece ser que también fue originalmente dorada al aceite una silla estampillada y realizada hacia 1770 por Jean-Baptiste Boulard (1725-1789)²¹⁹⁷.

Por lo que respecta a la técnica mixta, denominada “dorado a la griega”, a base de dorado al agua y al aceite que describe Watin²¹⁹⁸, Verlet señala que la misma se menciona con cierta frecuencia en el inventario de la marquesa de Pompadour con relación a ciertos muebles de asiento²¹⁹⁹. Este autor añade que dicha técnica tuvo cierto suceso durante dos décadas y que debería de encontrarse en la actualidad en las sillas de transición entre Luis XV y Luis XVI, pero que debido a las restauraciones que han sufrido estos muebles resulta difícil de distinguir²²⁰⁰. Es probable que este autor se

²¹⁸⁷ Considine, B. B., 1991, p. 95.

²¹⁸⁸ Ibídem nota anterior.

²¹⁸⁹ Alcouffe, D., 1982, p. 95.

²¹⁹⁰ Perrault, G., 1997, p. 88.

²¹⁹¹ Ibídem nota anterior.

²¹⁹² Ibídem nota anterior.

²¹⁹³ Verlet, P. 1956, vol. I, p. 23.

²¹⁹⁴ Pallot, G. B., 1989, p. 78.

²¹⁹⁵ Lo que indica su procedencia real.

²¹⁹⁶ Esta información apareció en el mes de enero de 2009 en la página Web del anticuario Jean Lupu de París que tiene su establecimiento en la calle Faubourg-Saint Honoré nº 43. www.antiquitesjeanlupu.com [Consulta: el 3 de marzo de 2009].

²¹⁹⁷ Este mueble salió a la venta en Christie's (Londres) los días 28 y 29 de octubre del año 2009 (Sale 7817, Lot 375). <http://www.christies.com/lotfinder/LotDetailsPrintable.aspx?intObjectID=5251562> [Consulta: 20 de julio de 2011].

²¹⁹⁸ Watin, J. F., 1772, III, pp. 226-230.

²¹⁹⁹ Verlet, P., 1956, vol. I, p. 25.

²²⁰⁰ Ibídem nota anterior.

refiera con ello, entre otras cosas, a la práctica frecuente en el siglo XX de redorar el mobiliario del siglo XVIII, destruyendo así muchos testimonios de este tipo de dorado²²⁰¹. Pallot afirma también que dicha técnica fue más utilizada de lo que se cree²²⁰². Como ejemplo de ello podemos citar aquí dos sillas realizadas en París entre 1750-1760, de las que se ignora su artífice²²⁰³. Esta práctica también aparece documentada con relación a ciertas *boiseries* como la del Garde-robe de Luis XVI en Versalles del año 1788²²⁰⁴, en aquellas diseñadas por Claude-Nicolas Ledoux entre 1790-95 para el Hotel Hosten de París, que se conservan en la actualidad en el J. Paul Getty Museum de los Angeles, así como en las del dormitorio de Md^m. Thierry de Ville d'Avray en el Hôtel du Garde-Meuble, doradas por Chatard entre 1787-88²²⁰⁵.

También aparece este sistema en un conjunto de muebles integrado por varios asientos, una pantalla de chimenea y una cama, contruidos por Sené y dorados por Chatard en 1787 para el dormitorio de Thierry de Ville d'Avray en el Hôtel du Garde-Meuble²²⁰⁶. Este dato se pudo determinar gracias al estudio científico efectuado con motivo de su restauración entre los años 1988 y 2002²²⁰⁷. Así se verificó que el dorado “a la griega” aún se conservaba en la pantalla de chimenea, la cama y dos sillas. El dorado al aceite, asentado directamente sobre el aparejo de yeso, se encontraba revistiendo algunos elementos tallados de tipo vegetal, como las rosetas y las hojas de agua, mientras que el oro se había aplicado al agua sobre bol rojo tanto en las zonas bruñidas como en el resto de las zonas mate²²⁰⁸. Sin embargo, en la documentación que existe del trabajo de Chatard en estos muebles no se menciona el empleo de dicho procedimiento quizá, como dicen los autores de la publicación sobre la restauración de este conjunto, porque fuera una práctica común en la época y no se considerara necesario recogerla²²⁰⁹.

Conviene mencionar también que en la cama y dos de los asientos quedaban restos de pintura blanca aplicada al temple y barnizada, que según dichos autores se trataba del revestimiento que Chatard aplicó primero y que quince días después, según se extrae de la documentación existente de estos objetos, se cubrieron con oro, quizá por cambiar de opinión Thierry de Ville d'Avray sobre su decoración²²¹⁰.

3.3.1.2. REPARACIONES Y TRANSFORMACIONES

Las reparaciones en los muebles franceses con dorado masivo han sido tan frecuentes que ciertos autores afirman que son raros los ejemplares que conservan su revestimiento metálico original²²¹¹. Tal práctica ha estado motivada por la fragilidad de estos revestimientos²²¹² y se llevó a cabo en muchas ocasiones poco tiempo después de su

²²⁰¹ VV. AA., “The conservation of a set of furniture made for Thierry de Ville d'Avray”, *Apollo*, nº 495, May, 2003, p. 41.

²²⁰² Pallot, G. B., 1989, p. 78.

²²⁰³ VV. AA., 2003, vol. CLVII, nº 495, p.43.

²²⁰⁴ Perrault, G., 1997, pp. 154, 155.

²²⁰⁵ VV. AA., 2003, p. 41.

²²⁰⁶ VV. AA., 2003, p. 39.

²²⁰⁷ VV. AA., 2003, p. 40.

²²⁰⁸ Ibídem nota anterior.

²²⁰⁹ Ibídem nota anterior.

²²¹⁰ Ibídem nota anterior.

²²¹¹ Kjellberg, P., 1991, p. 165; Perrault, G., 1997, p. 88.

²²¹² Verlet, P., I, 1956, pp. 86, 87; Alcouffe, D., 1982, p. 95; Kjellberg, P., 1991, p. 191.

elaboración. Como ejemplo de ello podemos señalar que en el año 1787 Chatard restauró los muebles de la habitación de María Antonieta en Versalles, construida diez y ocho años antes²²¹³. Pero los muebles se repararon además por cambios de gusto, lo que supuso en muchos casos la transformación total de su apariencia por la aplicación de un dorado diferente al original o cubrirlos con pintura, como lo testimonia una memoria de Hauré del año 1784²²¹⁴: *...gratter deux ployants anciens de dorure et les peindre en blanc verni*.

Estas intervenciones se efectuaron también con mucha frecuencia en el siglo XIX²²¹⁵. Así sabemos que numerosos asientos rococó e Imperio se pintaron de negro en época del Segundo Imperio para hacerlos pasar por más modernos²²¹⁶. Estas prácticas implicaban con frecuencia la supresión total del revestimiento dorado original, como sucedió por ejemplo en una butaca realizada por Georges Jacob en 1779 para el conde de Artois que se conserva en Waddesdon Manor, en el condado de Buckingham²²¹⁷.

De esta obra se eliminó totalmente el dorado original realizado al agua²²¹⁸ hasta llegar a la superficie desnuda de la madera. En la actualidad esta butaca aparece parcialmente dorada, quedando el resto de la superficie de nogal a la vista²²¹⁹. En otras ocasiones se conservaban los revestimientos dorados originales o restos de ellos bajo el redorado, lo que ha permitido conocer sus características. Este sería el caso, anteriormente mencionado, del marco que aloja la pintura de Rubens *La Adoración de los Pastores* de la catedral de Soissons que bajo numerosas capas de pintura, dorado al aceite y purpurina conserva su dorado original, realizando en 1792, donde quedan restos de *vermeil*²²²⁰. Conviene señalar aquí que en el transcurso del siglo XX se ha continuado interviniendo arbitrariamente en el mobiliario dorado. En este sentido Perrault²²²¹ afirma con respecto a los acabados aplicados sobre el oro, que éstos se eliminaron de forma recurrente en dicho siglo por desconocerse su significado, haber oscurecido o por aportar un aspecto rojizo al dorado que no gustaba por entonces.

3.3.2. DORADO Y PINTURA

El dorado podía aparecer combinado con la pintura durante toda la centuria, aplicándose en una amplia variedad de muebles como camas, mesas, consolas y asientos. Hasta 1730 aproximadamente la pintura suele ser de viva tonalidad y puede situarse a veces en los resaltes de la talla de sillas, camas y mesas doradas o plateadas de aparato²²²². A partir de entonces, en los muebles rococó, los colores se van antenuando²²²³ siendo los más frecuentes el azul, el verde o el blanco. Según Verlet²²²⁴, este último,

²²¹³ Alcouffe, D., 1982, p. 96.

²²¹⁴ Verlet, P., 1956, I, p. 18.

²²¹⁵ Kjllberg, P., 1991, p. 191.

²²¹⁶ Ibídem nota anterior.

²²¹⁷ Leben, U., "An Armchair and Folding Screen for the Comte D'Artois at Bagatelle", *Furniture History*, vol. XLIII, 2007, pp. 126, 137.

²²¹⁸ Leben, U., 2007, p. 131.

²²¹⁹ Leben, U., 2007, p. 135.

²²²⁰ Perrault, G., 1997, p. 88.

²²²¹ Ibídem nota anterior.

²²²² Verlet, P., 1956, vol. I, p. 40.

²²²³ Aunque siguen siendo intensos y en el caso de los asientos se intenta que armonicen con los tapizados. Verlet, P., 1956, vol. I, p. 22.

²²²⁴ Verlet, P., 1956, vol. I, p.42.

confeccionado con pigmento blanco de plomo, suele aparecer en unión con el dorado bruñido. Una ornamentación que recibe la denominación de *rechampi en blanc*²²²⁵. Pero también se emplea el rojo, el rosa, el lila o el amarillo combinado normalmente con la plata. En el mobiliario de este estilo la pintura cubre los fondos lisos y el oro, por lo general, se dispone en la talla y molduración. No obstante, en ocasiones, como sucedía en el periodo anterior, los muebles se doran o platean y los elementos de talla se resaltan con pintura de distintos tonos²²²⁶. Esta técnica, aunque se da a lo largo de todo el siglo, tuvo su apogeo entre 1730-1740. Como ejemplo de ello, podemos mencionar una butaca dorada hacia 1740 del Museo de Artes Decorativas de París que todavía conserva la pintura verde y roja original de la decoración tallada a base de flores, hojas y rocalla²²²⁷. También en una butaca dorada de hacia 1765²²²⁸ permanece aún la policromía original, cuyo colorido combina con el del *petit point* de la tapicería.

A finales del rococó, la policromía disminuye y los colores se van suavizando, siendo el color blanco uno de los más utilizados. Éste puede aparecer solo o combinado con el oro. Para la confección de estos revestimientos el pigmento más utilizado fue el blanco de plomo, como indica Verlet²²²⁹ en relación a las camas y asientos encargados para el Petit Trianon en el año 1767, todos ellos pintados con dicho material. En el mobiliario neoclásico el blanco adquiere un carácter casi hegemónico y suele resaltarse con oro. Pero también se dan delicadas armonías entre tonos diferentes como el lila y el blanco²²³⁰. Los colores intensos se mantienen en el mobiliario más popular aunque excepcionalmente pueden aparecer en el realizado para la corte²²³¹.

En los muebles pintados el oro suele estar bruñido y como ejemplo podemos citar una cuenta de Chatard del año 1788²²³² por dorar y pintar de blanco varios muebles de nogal, ejecutados por Sené, para el tocador de María Antonieta en Saint Cloud: *...La dorure d'or bruni et rechampie en blanc d'un bois de sultane à 2 dossiers... une grande bergere meme modele... 4 fauteuils... un ecran... 1 tabouret*. Según Verlet estos muebles, que pertenecen en la actualidad a la colección del Metropolitan Museum²²³³, mantienen aún su pintura y dorado originales²²³⁴.

En cuanto a la técnica de ejecución de los revestimientos pictóricos, según Pallot²²³⁵, se empleaba siempre aparejo de yeso con el fin de rellenar el poro de la madera y obtener así una base apropiada para extender la pintura. Se trataba por lo general de una capa fina de yeso con el fin de evitar que desaparecieran los volúmenes de la talla y la molduración. No obstante, en ocasiones se hacía necesario repasar la talla para recuperar sus formas cubiertas por el yeso. En este sentido, podemos citar aquí la factura de un canapé realizado en el año 1785 por Georges Jacob donde se señala el empleo de: *plusieurs couches de blanc d'apprêt de dorure... poncé et adouci à l'eau*

²²²⁵ Ibídem nota anterior.

²²²⁶ Ibídem nota anterior.

²²²⁷ Verlet, P., 1956, vol. I, p.116.

²²²⁸ Este asiento pertenece a un conjunto de seis que presentan la estampilla de J. B. Lelarge. Verlet, P., 1956, vol. I, p. 117.

²²²⁹ Verlet, P., 1956, vol. I, p. 43.

²²³⁰ Verlet, P., 1956, vol. I, p. 46.

²²³¹ Ibídem nota anterior.

²²³² Verlet, P., 1994, vol. III, p. 245.

²²³³ Inv. n° 41.205.I-3ah.

²²³⁴ Verlet, P., 1994, vol. III, p. 248.

²²³⁵ Pallot, G. B., 1989, p. 76.

*tous les ornements... réparé...*²²³⁶. Según Alcouffe, que restauró esta obra en el Museo del Louvre, el aparejo presente en la misma era fino y estaba aplicado en dos o tres capas.

Además en estas obras fue muy habitual el uso de la pintura al temple, como indica Pallot en relación a las sillas²²³⁷. Un dato que se ha constatado en una butaca de madera de haya de mediados del siglo XVIII, pintada de blanco con molduración y talla doradas, realizada por Nicolas-Quinibert Foliot (1706-1776). Este asiento fue restaurado a finales del siglo XX en el Musée du Cinquanteenaire de Bruselas y gracias a ello se constató que el revestimiento pictórico original estaba realizado al temple de cola de conejo. Así mismo, se verificó que el dorado se había aplicado al agua²²³⁸. Además, en opinión de Perrault²²³⁹ la pintura al temple de cola de conejo fue muy apreciada en la decoración de interiores, empleándose casi exclusivamente en Francia en las boiseries hasta la aparición, en el siglo XIX, de las pinturas sintéticas.

La pintura al temple podía dejarse mate, pulirse o barnizarse para obtener una superficie más brillante además de protegerla, como señala Verlet y cita al efecto el canapé realizado por Jacob en el año 1785²²⁴⁰, antes mencionado²²⁴¹. En esta obra se comprobó, a partir de los análisis llevados a cabo en el Museo del Louvre, que el revestimiento pictórico original se había aplicado al temple y que estaba cubierto con un ligero barniz. Este autor indica²²⁴², así mismo, que Chatard empleó este sistema en unas sillas realizadas en el año 1787 para M^{me} Thierry de Ville-d'Avray en París: *...en blanc et réchampi en couleur lilas tendre, le tout après avoir été blanchi, adouci, réparé et verni*. Además, son abundantes las referencias documentales francesas al barnizado de la superficie pintada en blanco de los muebles. A título de ejemplo, podemos citar aquí una del año 1785 donde se dice²²⁴³: *...livré la peinture en blanc verni de 28 bois de fauteuils* o también otra del mismo año en la que figura²²⁴⁴: *...avoir fait la peinture en blanc verni de 4 chaises*.

Consideramos que en estos casos podría haberse utilizado la pintura al temple de cola de pergamino acabada con barniz al alcohol, denominada *chipiolin*²²⁴⁵. Una pintura que, entre otras características, no cambiaba de color y ofrecía un aspecto semejante al de la porcelana²²⁴⁶. Dicha afirmación podría verse avalada por la identificación en un conjunto de muebles realizados por Chatard en 1787 para Thierry d'Ville d'Avray de restos de pintura blanca original realizados con la técnica del *chipiolin*.

No obstante, los revestimientos pictóricos blancos, confeccionados por lo general con pigmento blanco de plomo²²⁴⁷, cuando iban combinados con el oro raramente se barnizaban²²⁴⁸ ya que se buscaba el contraste entre la pintura blanca mate y el brillo del

²²³⁶ Alcouffe, D., 1982, p. 111.

²²³⁷ Pallot, G. B., 1989, p. 76.

²²³⁸ Perrault, G. 1997, p. 122.

²²³⁹ Perrault, G. 1997, p. 54.

²²⁴⁰ Verlet, P., 1956, vol. I, p. 23.

²²⁴¹ Alcouffe, D., 1982, p. 111.

²²⁴² Verlet, P., 1956, vol. I, p. 23.

²²⁴³ Verlet, P., 1994, vol. III, p. 135.

²²⁴⁴ Verlet, P., 1994, vol. III, p. 223.

²²⁴⁵ Watin, J. F., 1774, III, pp. 168-174.

²²⁴⁶ Watin, J. F., 1772, III p. 168.

²²⁴⁷ Watin, J. F., 1772, III p. 137.

²²⁴⁸ Watin, J. F., 1772, III, p. 175.

oro. De hecho, en las facturas de los artífices no hemos encontrado referencias a la aplicación de barniz en los muebles blancos y dorados, al contrario de lo que sucede, como hemos visto, en aquellos ornamentados únicamente con pintura. En estos casos podría haberse empleado quizá una pintura blanca mate denominada *blanc du Roi*, por ser la que se aplicaba habitualmente en las dependencias reales, cuando no se deseaba barnizar la superficie. Se trataba también de un temple de cola de pergamino del que Watin²²⁴⁹ indica que se utilizaba en unión con el oro en las boiserías, si bien era bastante más frágil que el *chipiolin*, al no protegerse con barniz.

En Francia se recurrió también al uso del óleo en la pintura decorativa de los objetos de madera, de la que existían dos tipos diferentes llamados *peinture al'huile simple* y *peinture á l'huile vernie polie*²²⁵⁰. La primera se utilizaba, entre otros objetos, en las boiserías, balcones, escaleras, puertas, etc²²⁵¹. La segunda, de mayor calidad, se aplicaba cuando se quería pulir el color, hacerlo destacar más y para imitar el aspecto del mármol, aunque en este caso, el sistema variaba ligeramente²²⁵². La diferencia entre ambos tipos estribaba en que en la *peinture á l'huile vernie polie* la superficie debía pulirse después de extender tanto la imprimación como las capas de color y el barniz al alcohol, que siempre debía extenderse encima. Existen referencias a su uso en las boiserías y en los carruajes²²⁵³ y también, a menudo, en los muebles lacados al gusto francés²²⁵⁴. Uno de los ejemplos más tempranos de la aplicación de dicha técnica pictórica, más fácil de realizar y económica que la de la laca propiamente dicha, lo tenemos en una cómoda realizada en 1742 por Criard que se conserva en el Museo del Louvre y que está decorada a base de *verniss fond blanc peint de fleurs, plantes, oiseaux et ornement bleus*²²⁵⁵. En este caso para la confección del fondo blanco debió de utilizarse el albayalde, al ser éste según Watin el único pigmento de este tono utilizado en la pintura al óleo de calidad²²⁵⁶.

3.3.2.1. REPARACIONES Y TRANSFORMACIONES

Los muebles pintados y también aquellos pintados y dorados han sido transformados en abundancia, tanto por cuestiones de deterioro como para adaptarlos al gusto de momentos posteriores. Este hecho ha motivado que en la actualidad, como afirma Verlet en el caso de las sillas, sea difícil contemplar sus revestimientos pictóricos originales. En este sentido podemos citar aquí el caso de una butaca rococó, de nogal pintado de blanco con talla y molduración doradas²²⁵⁷ (Fig. D.55). El estudio científico (Inf. D.19) practicado en la misma, con ocasión de su restauración, estableció que el revestimiento pictórico a la vista no es original al presentar debajo dos repolicromías, probablemente aplicadas en el siglo XIX por la presencia del pigmento azul ultramar sintético, material que empieza a fabricarse industrialmente a partir de 1828²²⁵⁸. Así mismo, existen dos

²²⁴⁹ Watin, J. F., 1772, III, pp. 174, 175.

²²⁵⁰ Watin, J. F., 1772, III, p. 180.

²²⁵¹ Watin, J. F., 1772, III, pp. 184-186.

²²⁵² Watin, J. F., 1772, III, pp. 186-188.

²²⁵³ Wolfesperges, T., *Le Mueble Français en Laque au XVIII^e Siècle*, 2000, p. 25.

²²⁵⁴ Wolfesperges, T., 2000, pp. 25 y 26.

²²⁵⁵ Wolfesperges, T., 2000, pp. 330, 331.

²²⁵⁶ Watin, J.F., III, 1772, p. 137.

²²⁵⁷ Esta butaca se conserva en una colección particular madrileña junto con otra realizada en el siglo XIX para conformar una pareja.

²²⁵⁸ Kroustallis, S. K., 2008, p. 72.

redorados, uno de ellos a base de oro falso situado sobre la primera repolicromía. El otro se dispone sobre lo que podría ser la capa pictórica original, o más antigua, realizada con albayalde y una pequeña cantidad de carbonato cálcico aglutinados con aceite de linaza. Bajo esta capa se identificaron restos de pan de oro que, por ser mínimos, impidieron determinar la técnica de ejecución del dorado. No obstante, su presencia podría indicar que esta obra en origen era dorada, aunque estos restos podrían corresponder también a la decoración dorada colindante con la zona de donde se tomó la muestra. Esto último debido a que muchas veces el dorado se aplicaba antes de pintar los fondos, extendiéndose el oro un poco más allá de su lugar correspondiente. En este supuesto la capa pictórica podría ser original.

En cuanto al dorado que reviste la talla y molduración, los resultados del análisis efectuado determinaron que el oro, consistente en una aleación de este metal (94,2%), plata (4,5%) y cobre (1,3%), estaba aplicado al agua sobre un asiento de bol de tierra roja aglutinada en cola animal (10µm. de espesor). Bajo este estrato existe otro de aparejo (90µm. de grosor) a base de sulfato de calcio, silicatos en muy baja proporción, y cola animal. El hecho de que el aparejo se confeccionara con sulfato de calcio, en lugar de carbonato de calcio, podría indicar que se trata de un redorado realizado en otro país ya que, como hemos visto, en Francia esta sustancia no solía utilizarse con dicho fin. Ahora bien, también podría tratarse de una de las excepciones que confirman la regla.

Por otra parte, muchos muebles de la centuria se repintaron utilizando un cromatismo totalmente diferente al original. Testimonia esta afirmación la práctica frecuente en época de Napoleón III de pintar de negro²²⁵⁹ los muebles realizados en tonos claros propios del siglo que nos ocupa. Igualmente, fue habitual la eliminación total del revestimiento original de estos objetos, dejando con ello la madera del soporte a la vista, como se hizo en una silla, del Museo de Artes Decorativas de París, realizada por Sené en el año 1789 para el salón turco del Palacio de Montreuil. Esta silla en origen estaba pintada de gris²²⁶⁰.

Pero también fue recurrente el redorado de los muebles pintados. Un ejemplo de ello lo tenemos en cuarenta taburetes plegables pintados y dorados por Chatard entre 1786-1787 para el salón de juegos de la reina en el Palacio de Compiègne. Veinticuatro de estos asientos, que se conservan en el Palacio de Fontainebleau, fueron redorados por el mismo artífice en época de Napoleón I²²⁶¹.

Por último, señalar que existen muebles cuya superficie de madera iba a la vista en origen y que posteriormente se pintó o doró. Este podría ser el caso de una butaca blanca y parcialmente dorada de la segunda mitad del siglo XVIII²²⁶² (Fig. D.56), que lleva la estampilla J. Bocault²²⁶³ en la parte interna de la cintura. El estudio científico efectuado en el revestimiento pictórico (Inf. D.20) mostró que no era original dada la utilización de pigmentos, como el blanco de bario y el azul ultramar sintético, que

²²⁵⁹ Verlet, P., 1956, vol. I, p. 86.

²²⁶⁰ Verlet, P., 1992, vol. II, pp. 159, 160.

²²⁶¹ Verlet, P., 1994, vol. III, pp. 229, 230, 231.

²²⁶² Esta obra forma parte de una colección particular madrileña.

²²⁶³ El sillero Jean Bocault (c. 1705.-1786) adquiere el título de maestro el 8 de abril de 1728. Su taller se localizaba en la rue de Cléry de París. Suministró asientos al Garde-meuble, como lo demuestran las marcas a fuego del Palacio de Versailles que aparecen en muchas de sus obras. Su actividad finaliza en el año 1780.

aparecen en el siglo XIX. Esta capa de pintura al óleo (100-150µm. de espesor) se asienta en un aparejo (150µm. de grosor) confeccionado con sulfato de calcio, silicatos (en baja proporción) y cola animal. Pero además, debajo del aparejo se identificaron restos de un acabado a base de cera de abeja teñida de rojo. Este acabado se encuentra también bajo el dorado que, en la zona analizada, está ejecutado con oro falso aplicado al agua sobre una capa de bol muy fina (10µm. de espesor). Estos resultados nos impiden establecer si esta obra originalmente presentaba un acabado rojizo sobre la superficie de madera a la vista o si éste es fruto de una intervención posterior en la que se eliminó por completo el revestimiento primitivo.

3.4. ITALIA

3.4.1. DORADO MASIVO

En Italia, al igual que en el resto de los países europeos, el dorado constituye un recurso decorativo abundantemente empleado en el mobiliario de lujo durante toda la centuria. Para su ejecución se recurre fundamentalmente al método al agua, dato que se extrae no solo de los muebles que conservan en la actualidad su dorado original, sino también por las referencias al proceso de dorado que aparecen en los documentos. Como ejemplo de ello incluimos aquí una factura de Domenico Zanacca del año 1723 por dorar una mesa tallada²²⁶⁴: *Per aver dorato un tavolino intagliato... e prima datogli di colla tre mano di gesso fino raschiato e immolato di giallo e scuro e poi dorato con oro fino e ben rimendato brunito et appanato e sua colletta sopra...* En este texto se citan todas las operaciones realizadas durante dicho proceso. Así, en primer lugar se impregnaba con cola la superficie a dorar a lo que seguía la aplicación de tres manos de aparejo de yeso, que se lijaba y bañaba con bol amarillo y con otro más oscuro, elaborado con el anterior y un poco de grafito para oscurecerlo²²⁶⁵. Sobre la superficie embolada se fijaba el pan de oro fino, que se bruñía en ciertas zonas y en otras se rebajaba su brillo mediante la aplicación de cola. También obtenemos datos al respecto en una cuenta de Francesco Ristori²²⁶⁶ del año 1767 por el dorado del soporte de una mesa tallada²²⁶⁷:

...per aver ammannito con colla e gesso un piede di tavola a quattro piedi con traverse doppie e cartellame che lo rigirano tutte intagliate alla francese e tutto aggruppato di nicchi manini e gruppi di coralli e altro e pellami acora nelle traverse doppie e poi tutto ritoccato con ferri da rastiare... dorato per tutto... brunito e velato con carmini stietto...

Asimismo, podemos incluir aquí otra factura del mismo artífice y año por el dorado de cinco esferas para el Palacio Pitti²²⁶⁸:

*...per aver ammannito con colla e gesso l'intaglio di cinque spere alla francese... poi rastiate con ferri da rastiare e ritrovato tutto l'intaglio per bene e imbolate e dorate di oro zecchino*²²⁶⁹

²²⁶⁴ González Palacios, A., 2010, p. 129.

²²⁶⁵ Este dato aparece en ciertas publicaciones del siglo XIX. Gargioli, G., *Il parlare degli artigiani di Firenze. Dialoghi ed altri scritti*, 1876, p. 138, *Dizionario tecnico dell'architetto e dell'ingegnere civile ed agronomo*, 1884-1887, citado por Paolini, C. y Faldi, M., 2005, p.65.

²²⁶⁶ Dorador que trabaja entre 1757-1775 para la corte de Lorena. Colle, E., *I mobili di Palazzo Pitti. Il primo periodo lorenese. 1737-1799*, 1992, pp. 239, 240.

²²⁶⁷ Colle, E., 1992, p. 239.

²²⁶⁸ Colle, E., 1992, p. 240.

²²⁶⁹ Expresión italiana utilizada para designar el pan de oro fino.

per tutta ancora le grossezze senza alcun risparmio brunite e velate col carminio... per aver fatto simile come sopra per le cornice delle cinque ossature delle sopradette spera e rigirano per tutto sotto sopra e dalle parte e dorate di oro zecchino brunite e velate col carminio... per avere ammannito e fatto simile come sopra tutte le cornice e intagli dell'ossatura della spera d'argento per addobbarla dalle parte a su mezi e dorato ogni cosa di oro di zecchino senza alcuno risparmio brunito e velato col carminio...

En los dos últimos documentos se hace referencia al empleo de aparejo de yeso y cola que posteriormente se alisa, definiéndose la ornamentación tallada con hierros de repasar. Además se menciona la aplicación de veladuras de tono rojizo, a base de carmín, sobre la superficie dorada con pan de oro fino. No obstante, de estos textos no queda claro si toda la superficie dorada recibía dicho acabado o sólo se cubrían con él ciertas zonas. Algo que podría indicarse en la siguiente factura del año 1767 de Gaetano Corsani²²⁷⁰: *...per aver dorato due ornamenti addobbati d'intaglio con nicchie, vitalbe e fiori, cornice lisia laterale, bruniti e velati á suoi loghi...* Como vemos, aquí parece que el acabado se aplicó sólo en ciertas partes de la superficie dorada. El mismo dato lo encontramos en una cuenta 1781²²⁷¹ de Gaetano Casati²²⁷² por el dorado de cuatro soportes de mesa tallados y dorados: *...per aver ammannito... n. 4 piedi di tavolo centinati e intagliati Dorato le cornice intaglio e filetti bruniti e velati perlati bruniti.* En este caso es probable que el carmín se extendiera sobre la talla y los fileteados, lo que no sucede en el oro bruñido de la ornamentación de perlas. Esta operación quizá podría corresponder al *vermeil* francés aplicado para obtener determinados efectos estéticos en la superficie dorada, como imitar la apariencia del bronce dorado, dar profundidad a la talla o conseguir contrastes cromáticos en la misma.

En otros documentos, la apariencia de metales como el cobre podría haberse conseguido con pintura o quizá también con polvo metálico en las zonas libres de oro. Este último podría ser el procedimiento que figura en una factura del dorador Giovanni Battista Mantero del año 1723²²⁷³: *...tavolino per sala e per aver dato il ramo²²⁷⁴ dove non e dorato á d.i. piedi...* y también el que se cita, con relación a dos espejos, en otra cuenta del mismo dorador y año²²⁷⁵: *...dove non e dorato darli il ramo e color di accaio agli scogli²²⁷⁶.*

Por último, recogemos una cuenta del año 1785 de Pietro Francini²²⁷⁷ por el dorado al agua de varias sillas y un canapé para el Palacio Borghese, donde se menciona la aplicación de un acabado a base de cola coloreada sobre la superficie²²⁷⁸: *...per aver dorato... n.º 3 sedie tutte intagliate... dorate di oro fino brunito ad uso di metallo con colletta chiara e colorita... e più per aver dorato simile un canapé a dui bracci e n.º 8 zampe...* De este documento podría extraerse que la superficie dorada se bruñó para imitar el aspecto del metal macizo y que sobre ciertas zonas se aplicó cola coloreada,

²²⁷⁰ Colle, E., 1992, p. 216. No contamos con más información sobre este dorador.

²²⁷¹ Colle, E., 1992, p. 214.

²²⁷² Dorador que desarrolla una intensa actividad entre 1775-1779 en la corte de Lorena. Ibídem nota anterior.

²²⁷³ González Palacios, A., 1996a, p. 166.

²²⁷⁴ En español cobre, metal que aleado con estaño produce el bronce.

²²⁷⁵ Ibídem nota anterior.

²²⁷⁶ Decoración de rocas, probablemente obtenida mediante talla de madera.

²²⁷⁷ No contamos con información sobre la cronología de este artífice.

²²⁷⁸ González Palacios, A., 2004, p. 282.

para que quedaran mate y adquirieran una tonalidad diferente de las bruñidas. De esta forma se obtendrían contrastes lumínicos y cromáticos en la superficie dorada²²⁷⁹.

3.4.1.1. ASPECTOS TÉCNICOS

Señalaremos a continuación una serie de características que se pueden apreciar en los muebles dorados italianos de esta centuria. En primer lugar en relación a las maderas sobre las que se extendían los revestimientos dorados, además del haya y el álamo, el nogal fue una de las más empleadas como soporte de muebles con dorado masivo. Un dato que se constata en el inventario de Ridolfo Brignole del año 1775 donde figura una serie de muebles de asiento realizados en nogal dorado²²⁸⁰: *...12 cadreghe da braccio di noce intagliate, e dorate... 1 canape simile... 12 scabelli di noce senza spalla intagliati e dorati...* También en el año 1783 el tallista Giovanni Touissaint²²⁸¹ ejecuta una sillería de nogal que después se doraría²²⁸²: *...18 seggiole dette capriolet tutte di legno di noce con la spagliera ovale e il sedile tondo intagliate tutte alla greca...* Este conjunto se expone en la Sala di Psiche del Palacio Pitti²²⁸³. De igual forma, en el año 1792 el tallista Carlo Touissaint²²⁸⁴ realiza cuatro sillas doradas con armazón de nogal²²⁸⁵: *...quattro seggiole di noce da funzione centinate intagliate e dorate con piedi alla greca...* Estas butacas forman parte de los fondos del mismo palacio²²⁸⁶ y se exhiben en la Sala dei Castagnoli.

En cuanto al repasado del yeso según Perrault²²⁸⁷, éste se grava en mayor profundidad que en Francia en la misma época. Este autor²²⁸⁸ indica además que para esta operación se empleaban herramientas de punta más afilada que las francesas, más redondeadas. Los fondos pueden aparecer decorados con punteados o graneados grabados en el yeso como se aprecia en una poltrona de manufactura piamontesa, profusamente tallada y totalmente dorada de principios del siglo XVIII, en la que los fondos de talla de brazos, cintura y chambrana aparecen cubiertos casi en su totalidad con graneados²²⁸⁹. Este mueble se conserva en el Palacio Real de Turín. Así mismo, en dos suntuosas consolas romanas talladas y doradas del segundo cuarto del siglo XVIII, que se conservan en el Palacio Sacchetti de Roma, existen graneados en los bustos femeninos alados que rematan las patas por su parte superior²²⁹⁰. También en los marcos de pinturas es frecuente la presencia de estos motivos en los fondos de las entrecalles bajo la talla, como se aprecia en dos marcos venecianos del último cuarto del siglo²²⁹¹. Además, los fondos pueden presentar enrejillados o reticulados practicados sobre el yeso, como se

²²⁷⁹ Vaccari, V., *Dentro il Mobile*, 1992, pp. 211 y 209.

²²⁸⁰ González Palacios, A., 1996a, p. 228.

²²⁸¹ Ensamblador de origen francés que trabaja para el Guardaroba granducal entre 1747 y 1786. Colle, E., 1992, p. 244.

²²⁸² Colle, E., 1992, p. 174.

²²⁸³ MPP 1911, nn. 11213-11214.

²²⁸⁴ Colle recoge facturas de este artífice para la corte granducal fechadas entre 1787 y 1799. Colle, E., 1992, p. 243.

²²⁸⁵ Colle, E., 1992, p. 176.

²²⁸⁶ MPP 1911.nn 23045-23046-23049-23053.

²²⁸⁷ Perrault, G., 1992, p. 71.

²²⁸⁸ Perrault, G., 1992, p. 66.

²²⁸⁹ Colle, E., 2000, pp. 428, 429.

²²⁹⁰ González Palacios, A., 2004, p. 174.

²²⁹¹ Como se aprecia en algunos ejemplares publicados por Lodi, R. y Montinari, A., *Repertorio de la Cornice Europea*, 2003, p. 273.

observa en la entrecalle, bajo la talla vegetal, de un marco de influencia francesa realizado en Parma a mediados del siglo XVIII²²⁹². Igualmente, los muebles dorados pueden estar ornamentados con losanges realizados sobre el yeso. Este es el caso de un espejo tallado y dorado veneciano, de principios de la centuria que se conserva en el Museo Cívico de Pésaro²²⁹³, con dichos motivos en los fondos cóncavos de las volutas que recorren todo el perímetro del marco. Podemos mencionar también un tocador neoclásico del último cuarto del siglo²²⁹⁴, decorado en el frente y los laterales a base de medallones pintados con personajes clásicos sobre fondo dorado que presenta losanges con rosetas en el centro.

Otro recurso decorativo que se empleó en Italia en este siglo fueron los arenados, tal como se puede observar en la cintura de una butaca de entre 1785-1800 que forma parte de la colección del Palacio Rosso de Génova²²⁹⁵. Igualmente existen arenados, dispuestos en reservas, en los frentes y laterales de dos cómodas venecianas revestidas por completo de oro de hacia 1750, una de las cuales se expone en el Museo Davia-Bargellini de Bolonia y la otra en la Sala degli Arazzi de la Ca Rezzonico de Venecia. Además esta ornamentación puede aparecer en los marcos de pinturas, como hemos creído apreciar en un marco veneciano del último cuarto de esta centuria²²⁹⁶.

Por otra parte, cabe mencionar que la decoración de pastilla en el mobiliario gozó de gran favor en Sicilia²²⁹⁷, aunque también se utilizó en otras zonas de Italia como Piamonte. Un ejemplo de ello es una cómoda neoclásica en forma de media luna lacada en verde con roleos, guirnalda de campanillas y pequeñas máscaras de pastilla dorada²²⁹⁸, realizada por el ebanista, escultor y ornamentista Giuseppe Maria Bonzaningo (1744-1820). También es obra de este artífice un escritorio pintado en blanco y azul a imitación de la porcelana de Wedgwood, con aplicaciones de pastilla blanca y molduración y talla de madera doradas²²⁹⁹. Asimismo la pastilla se utilizó en los marcos dorados para ejecutar motivos en relieve de tipo vegetal, tal y como se puede constatar en varios ejemplares toscanos de finales de esta centuria²³⁰⁰.

En cuanto a los cincelados sobre el oro pueden aparecer formando motivos de tipo vegetal o bien consistir en punteados, graneados o círculos de diferente tamaño realizados a buril. Un ejemplo del primer tipo lo encontramos en un par de consolas del año 1701 destinadas al dormitorio del marqués Niccoló Meli Lupi, en la Rocca di Soragna de Parma²³⁰¹. En ellas los cincelados vegetales se sitúan en los fondos lisos de las amplias volutas del soporte. Este tipo de ornamentación se empleó también en los marcos, como se observa en la entrecalle de uno realizado en Piamonte a inicios del siglo²³⁰². Por su parte, podemos observar cincelados a base de círculos concéntricos en una consola siciliana de principios de la centuria²³⁰³. En este mueble dichos motivos

²²⁹² Lodi, R. y Montinari, A., 2003, p. 208.

²²⁹³ Colle, E., 2000, pp. 312, 313.

²²⁹⁴ González Palacios, A., 2004, p. 215.

²²⁹⁵ González Palacios, A., 1996a, p. 321.

²²⁹⁶ Ibídem nota 591 Lodi, R. y Montinari, 2003, p. 273.

²²⁹⁷ González Palacios, A., *Mobili D'Arte. Storia del mobile dal '500 al 900*, 1990, p. 72.

²²⁹⁸ Barbolini Ferrari, E., 2004, p. 215.

²²⁹⁹ Constantino Fioratti, H., *Il mobile italiano dall'antichità allo stile Impero*, 2004, p. 218.

²³⁰⁰ Lodi, R. y Montinari, A., 2003, p. 264.

²³⁰¹ Colle, E., 2000, pp. 308-311.

²³⁰² Lodi, R. y Montinari, A., 2003, p. 200.

²³⁰³ Colle, E., 2000, pp. 54, 55.

decoran los fondos de las volutas que conforman las patas y también las vestiduras de los leones que las rematan en su parte superior. Sin embargo, los motivos que se repiten con mayor frecuencia son los punteados y graneados realizados sobre el oro. En este sentido podemos mencionar una consola genovesa de hacia 1735 procedente del Palacio Spinola²³⁰⁴, con graneados en ciertas zonas de las patas y del faldón. Además, en los muebles neoclásicos florentinos esta ornamentación aparece reiteradamente. Ejemplo de ello son tres consolas de entre 1789-1790²³⁰⁵, que se conservan en el Palacio del Quirinale, con fondos graneados sobre los que se disponen hojas de acanto entrelazadas.

En el Palacio Pitti encontramos también numerosos testimonios de dicho recurso decorativo, entre los que podemos citar aquí una pareja de consolas realizadas por Lorenzo Dolci en 1788²³⁰⁶, que se exhiben en la Sala dell'Iliade²³⁰⁷ y en la tercera Sala d'Udienza²³⁰⁸. En estos muebles el cincelado de punteados se sitúa en los fondos lisos de la cintura bajo la talla, en el interior de los guilloquis de la chambrana y en el jarrón que se dispone en el nudo de la misma. En una consola de hacia 1789²³⁰⁹, con trofeos militares en el nudo de la chambrana, aparece la misma ornamentación en los fondos de la cintura, patas y chambrana. Esta obra se encuentra expuesta en la Sala di Venere²³¹⁰. Para finalizar con este argumento, recogemos una factura del dorador Pasquale Corsani del año 1790 donde se cita la aplicación de graneados en los fondos de una mesa tallada y dorada²³¹¹: *...per aver dorato in color d'oro un piede di tavola grande con quattro piedi intagliato a guisa di nicchi ed altro brunito e velato e granato a guisa di metallo tutti i fondi del medesimo...*²³¹².

En lo que se refiere al bol, la observación de los ejemplares que se conservan nos ha permitido constatar el empleo mayoritario del de tono rojo, que puede virar del rojo intenso al marrón o al anaranjado. Así mismo, hemos apreciado ocasionalmente la presencia de bol amarillo, especialmente en los marcos como en dos realizados en Roma en el último cuarto y a finales del siglo²³¹³, o también en otros venecianos de la segunda mitad del mismo²³¹⁴.

Por lo que respecta al oro, en los documentos aparecen invariablemente las referencias al oro fino, como figura en un pago realizado a Filippo Marghieri²³¹⁵ en el año 1787 por dos soportes de mesa²³¹⁶: *...dorato a oro Bono zechino...*²³¹⁷. Sin embargo, no hemos

²³⁰⁴ González Palacios, A., 1996a, p. 136.

²³⁰⁵ González Palacios, A., 1996b, p.194.

²³⁰⁶ Colle, E, 1992, p. 121. Tallista, hijo de Giovan Battista “el viejo”, que trabaja para la corte de Lorena entre 1772 y 1799. Colle, E, 1992, pp. 221-224.

²³⁰⁷ MPP 1911, nn. 19540.

²³⁰⁸ MPP 1911, n. 186.

²³⁰⁹ Colle, E, 1992, pp. 124, 125.

²³¹⁰ MPP. 1911, n. 19579.

²³¹¹ Publicada por Chiarugi, S., *Galleria dei Lavori 1791. Due tavolini alla moda per Maria Luisa di Borbone Granduchessa di Toscana*, 2009, p. 35.

²³¹² Esta mesa, que forma parte de una pareja, presenta un tablero de piedras duras a base de conchas, corales y perlas. Ambas obras fueron realizadas por Lorenzo y Antonio Dolzi en Florencia en el año 1789. *Ibidem* nota anterior. En la actualidad están expuestas en la Sala di Giove de la Galleria Palatina, del Palacio Pitti.

²³¹³ Lodi, R. y Montinari, A., 2003, pp. 234, 235.

²³¹⁴ Lodi, R. y Montinari, A., 2003, pp. 266, 268, 269, 272 y 273.

²³¹⁵ Dorador que trabaja para los Grandes Duques de Lorena entre 1785 y 1798. Colle, E, 1992, p. 233.

²³¹⁶ *Ibidem* nota anterior.

encontrado en la bibliografía alusiones a su grado de pureza a excepción de aquellas del texto de Vaccari²³¹⁸ que informan del uso en Venecia del de 22 quilates. Dicho autor especifica²³¹⁹ también que el pan de oro se vendía en librillos de 25 hojas cuadradas de 8 a 10 cm. por cada lado. Además, en Italia se emplearon diferentes tipos de oro en una misma obra, como indica González Palacios con relación a la decoración de la Galería Dorada del Palacio Carrega de Génova²³²⁰. Igualmente éste²³²¹, al describir dos consolas romanas de hacia 1730 del Palacio Corsini, hace alusión al empleo en las mismas de oro de diferente tonalidad. Por su parte, en los marcos también se hizo uso de dos tonos de pan de oro como es el caso, según Mitchell y Roberts²³²², del realizado en estilo rococó por el maestro tallista Antonio Corradini (1668-1752) en el año 1775 por encargo del Conde Perulli para regalárselo al procurador Pietro Barberigo.

En lo referente a los contrastes brillo-mate, se aprecian en casi todos los muebles de la época. Como ejemplo de ello podemos citar varias consolas romanas con rica talla escultórica del primer cuarto del siglo, que se conservan en el Palacio del Quirinale²³²³. Este juego lumínico se observa, así mismo, en los muebles de asiento, como sería el caso de un sofá y una butaca realizados a mediados del siglo XVIII para el Palacio Bernardini de Lucca²³²⁴, donde todavía se conserva. El oro mate cubre los fondos lisos mientras que los elementos de talla de la cintura, brazos, patas y respaldo van bruñidos, al igual que sucede con el fondo del anagrama Bernardini dispuesto en el eje central del respaldo. Podemos indicar también aquí que en los marcos del primer cuarto de la centuria denominados “canaletto”²³²⁵, los fondos lisos de las entrecalles se bruñían al máximo y por eso, según Mitchell y Roberts, se describen a menudo como “espejos”²³²⁶.

En la superficie dorada de los muebles neoclásicos se da también de forma recurrente un acusado contraste cromático y lumínico, al resultar las zonas bruñidas más oscuras y los fondos mate más claros. En este sentido podemos mencionar, por poner sólo unos ejemplos, una pareja de consolas florentinas de hacia 1784²³²⁷ con tablero de piedras duras donde se representan jarrones etruscos que se exhibe en la Sala di Apollo del Palacio Pitti²³²⁸. Los fondos de la talla, que van punteados con cincelados, tienen un aspecto mate mientras que los elementos tallados están bruñidos, como la greca que ornamenta la cintura y también los elementos *a candelieri* de las patas. También en otra pareja de consolas florentinas, del año 1792²³²⁹ expuesta en la Sala di Ulisse del Palacio

²³¹⁷ En Italia se denomina *oro zecchino* al oro fino. El *zecchino* era una moneda de oro casi puro (97%) que se acuña por primera vez en la República veneciana en 1284. Su nombre deriva de *Zecca*, la institución donde se emitían las monedas.

²³¹⁸ Vaccari, V., 1992, p. 211.

²³¹⁹ Ibídem nota anterior.

²³²⁰ González Palacios, A., 1996a, pp. 189, 190.

²³²¹ González Palacios, A., 2004, p. 162.

²³²² Mitchell, R. y Roberts, L., 1996a, p. 31.

²³²³ González Palacios, A., 1996b, pp. 158-165.

²³²⁴ González Palacios, A., 1996b, pp. 270-273.

²³²⁵ Tipo de marco que toma su nombre del pintor veneciano Antonio Canal, llamado el Canaletto (1677-1768). Se conforma de elementos entallados de muy bajo relieve con cartelas lisas en el centro y que en los ángulos presenta decoración en relieve sobre fondo cincelado. Timón Tiemblo, M. P., 2002, p. 364.

²³²⁶ Mitchell, P. y Roberts, 1996a, p. 31.

²³²⁷ Colle, E., 1992, p. 115.

²³²⁸ MPP. 1911, nn.19570-19571.

²³²⁹ Colle, E., 1992, p. 135.

Pitti²³³⁰, el contraste lumínico y cromático entre el oro bruñido y el mate es especialmente evidente. Así mismo, dichos contrastes los apreciamos invariablemente en los muebles, que se exponen en dicho palacio, anteriormente citados al hablar de los cincelados. En todos ellos, el aspecto mate de los fondos se intensifica con los cincelados al contemplarse a distancia, contrastando con la talla que normalmente va bruñida en las zonas de mayor volumen, mientras que las rehundidas suelen quedar mate.

Por otra parte, sobre la superficie dorada podían aplicarse acabados coloreados tal y como se constata en los documentos de la centuria donde, como se ha visto, aparece reiteradamente la expresión *velato* o *velato col carminio*. Una práctica con la que se buscaba lograr determinados contrastes cromáticos en la superficie, proporcionar un aspecto mate a ciertas zonas o imitar la apariencia del bronce. Como ejemplo de esto último podemos citar el caso de cuatro esquineras genovesas, que existen en el Palacio Rosso de Génova, pintadas imitando madera y cuya talla de madera dorada simula el bronce²³³¹.

3.4.1.2. REPARACIONES Y TRANSFORMACIONES

En Italia se sigue la tónica general de redorar los muebles tal y como se señala con frecuencia en la bibliografía. A este respecto podemos citar una pareja de consolas florentinas de la primera mitad del siglo XVIII²³³², con tablero de mármol amarillo de Siena, que fueron totalmente redoradas cuando pasaron a pertenecer al Palacio Pitti en el año 1855, lugar donde se conservan en la actualidad²³³³.

No obstante, en ocasiones sólo se intervenía en las zonas deterioradas como se constata en una factura de Francesco Favi²³³⁴ del año 1796, quien retoca *...col gesso l'intaglio fatto di nuovo che mancava a n.4 piedi di tavola e dorato i detti pezzi nuovi bruniti e velati e ripulito il remanente del detti piedi*²³³⁵. También en una relación de trabajos realizados por el dorador Ramoneda²³³⁶ en el año 1760 para la corte de Parma aparecen numerosos muebles en los que se retocó el oro deteriorado y se limpió el que se encontraba en buen estado²³³⁷: *Ritoccato d'oro dodici tamburetti... ventiquattro pliani... quattro tavole intagliate... due canapé, uno riccamtte intagliato, l'altro di minor intaglio, e ripulito l'oro servibile... Ritoccato d'or otto Fauteuil... sei Careghe...*

En otras ocasiones los muebles antiguos deteriorados o que no gustaban por distintos motivos, como cambios de gusto etc., se redoraban o pintaban para su reutilización, como figura en un documento de adquisiciones y pagos de la corte de Parma del año 1768, en el que se indica que en lugar de comprar asientos nuevos se podían redorar o pintar aquellos ya existentes²³³⁸: *Il ne sera pas nécessaire de faire a neuf ni chaise ni*

²³³⁰ MPP. 1911, nn. 19530, 19531.

²³³¹ González Palacios, A., 1996a, p. 341.

²³³² Colle E., 1992, p. 105.

²³³³ MPP. 1911, nn. 14140, 14032.

²³³⁴ Dorador que trabaja para la corte de Lorena entre 1771-1799.

²³³⁵ Colle E., 1992, p. 226.

²³³⁶ Dorador de origen español activo en la corte de Parma entre 1756 y 1765. González Palacios, A., *Gli Arredi Francesi*, 1995, pp. 35 y 54.

²³³⁷ González Palacios, A., 1995, pp. 368, 369.

²³³⁸ González Palacios, A., 1995, p. 355.

fauteuils, ni pliants ni tabourets neuf ni canapes. Il faudra seulement faire revoir, redorer ou mettre une couleur a ceux que nous avons.

Estas prácticas fueron la causa de que hayan desaparecido algunos de los recursos decorativos utilizados originalmente en los muebles dorados, como sería el caso de los bronceados u otros acabados que se aplicaban sobre el oro.

3.4.2. DORADO Y MADERA VISTA

También en esta centuria se produjeron en Italia muebles en nogal parcialmente ornamentados con dorados. Este es el caso, entre otros, de un espejo veneciano de hacia 1779 con la entrecalle en nogal y decoración de talla dorada en el copete, esquinas, cantos y en el contrafilo²³³⁹. Así mismo, presenta esta decoración una consola lombarda de la primera mitad del siglo XVIII, de carácter marcadamente escultórico, obra de Andrea Fanton (1654-1734) que se conserva en la Academia Carrera de Bérgamo²³⁴⁰. Además, podemos mencionar dos mesas con patas de doble voluta de hacia 1750 con toques de oro resaltando la talla de las patas y la chambrana²³⁴¹. En ellas la abrasión del oro deja ver la madera de nogal bajo el mismo sin que se aprecien restos de yeso, lo que podría indicar que fueron doradas al aceite. Este sistema se aplicó en ciertos muebles contruidos en otras maderas, como figura en un inventario del Palacio Pitti redactado en el año 1713²³⁴²: *...Due Cassattoi di Giaccharandá corniciati di ebano, con profili dorati a mordente, con due cassette per ciasched uno...*

3.4.3. DORADO Y PINTURA

En el primer cuarto del siglo XVIII todavía se producen muebles en los que se combina la pintura negra con el dorado como se hacía en el siglo anterior. En este sentido, podemos citar cuatro mesas romanas de hacia 1700 con tablero de mármol verde y talla de madera de tipo escultórico²³⁴³. Estas obras, que en la actualidad se encuentran doradas por completo, en origen fueron realizadas en madera de peral teñido de negro y parcialmente doradas, como lo testimonia el pago realizado al dorador Giovenale Zanacca²³⁴⁴ en el año 1700²³⁴⁵: *...s. 160 á Giovenale Zanacca Indoratore p. resto e saldo dell'indoratura di 4 tavolini²³⁴⁶ á 6 piedi neri e oro...* Según González Palacios, estas mesas se redoraron poco tiempo después de su ejecución debido a que respondían a un gusto todavía *seicenttesco*²³⁴⁷. No obstante, la bicromía negro-oro aparece también en una pareja de mesas de hacia 1722 con tablero octogonal de mármol amarillo de Siena, soportado por cuatro delfines que apoyan en volutas²³⁴⁸. Estas obras se conservan

²³³⁹ González Palacios, A., 1990, p. 161.

²³⁴⁰ González Palacios, A., 1990, p. 129.

²³⁴¹ VV. AA, *Le Mobilier du XVIII^e Siècle en France et en Europe*, 1991, p. 37.

²³⁴² ASF, GM. 1222, f. 326 v^o.

²³⁴³ González Palacios, A., 2004, p. 124.

²³⁴⁴ González Palacios no aporta datos sobre la cronología de este autor.

²³⁴⁵ González Palacios, A., 2004, p. 124.

²³⁴⁶ Se trata de mesas con tableros de mármol ya que el termino *tavolini* se utilizaba también en Italia en la época para designar dichos elementos. Ibídem nota anterior. González Palacios, A., 2004, p. 127.

²³⁴⁷ Ibídem nota anterior.

²³⁴⁸ Colle, E., *I Mobili di Palazzo Pitti. Il periodo Medici 1537-1737*, 1996, p. 179.

en el Museo degli Argenti del Palacio Pitti²³⁴⁹. Además esta tonalidad se empleó, en momentos más tardíos, en unión con el dorado para la realización de estofados, como se puede apreciar en una consola napolitana rococó de entre 1760-1770²³⁵⁰. El estofado se dispone en la cintura formando losanges con una flor en el centro, mientras que en las patas y chambrana éste presenta una ornamentación de flores y hojas.

Pero también se utilizaron otros colores como los rojos, azules, verdes o amarillos. En los muebles rococó el cromatismo se aclara y aparecen los tonos pastel, que pueden combinarse con el oro, aunque se mantienen los colores más intensos como los rojos, azules y verdes, en especial en mobiliario popular. A partir de 1760 uno de los más frecuentes fue el blanco que alcanza su máximo auge con el neoclasicismo. Como ejemplo podemos citar una consola florentina de hacia 1785²³⁵¹, con delicada talla vegetal dorada, en la que la pintura blanca se dispone en los fondos de la cintura y de las patas que se conserva en la Sala dell'Aurora del Palacio Pitti²³⁵². Según Colle²³⁵³, la decoración de esta mesa se corresponde con la de muchas otras semejantes realizadas, en las mismas fechas, por artesanos florentinos como los Dolci²³⁵⁴. En la última década del siglo seguimos encontrando la combinación del blanco con el oro, tal y como se aprecia en una pareja de consolas realizadas por Lorenzo y Antonio Dolci en el año 1794²³⁵⁵, que presenta en la cintura una cabra marina en el centro y máscaras unidas por guirnaldas. Estos ejemplares se exhiben en la Salla Verde del Quartiere delle Stoffe de dicho palacio²³⁵⁶. Además, fueron muy numerosos los asientos con este juego cromático.

En los muebles neoclásicos los colores preferidos son, además del blanco, el amarillo, el azul y el verde claro, el azul indigo y el rojo pompeyano, este último muy utilizado en Nápoles y también en Roma²³⁵⁷. Así mismo hemos encontrado referencias al color “perla”, como veremos más adelante. Todos estos colores aparecen con mucha frecuencia resaltados con talla y molduración doradas.

Por lo que respecta a los materiales empleados en la ejecución de los revestimientos pictóricos monocromáticos, en ciertos documentos se cita el pigmento utilizado en los mismos. Este es el caso de una factura del año 1791 del dorador Francesco Favi por dorar y pintar de blanco el soporte de dos mesas²³⁵⁸:

...aver ammanito n. 2 Pié di tavola intagliati con fregio con Cascade di fogliami, e borchie e gli piedi con foglie e scannellature dorato il corniciame scannellature e intaglio brunito e velato, e il fondo fatto di biacca²³⁵⁹ e brunito.

Como vemos, en esta cuenta se menciona el pigmento blanco de plomo empleado en la confección del revestimiento pictórico. Además, se señala que éste iba bruñido o pulido,

²³⁴⁹ MPP 1911, nn. 89,90.

²³⁵⁰ VV. AA. 1991, p. 64.

²³⁵¹ Colle, E., 1992, p. 116.

²³⁵² MPP 1911, n. 14801.

²³⁵³ Colle, E., 1992, p. 116.

²³⁵⁴ Saga de tallistas que se inicia con Giovan Battista “el viejo”, activo entre 1738 y 1772, y finaliza con sus nietos Antonio y Giovan Battista en las postrimerías del siglo.

²³⁵⁵ Colle E., 1992, p. 137.

²³⁵⁶ MPP 1911, nn. 11961, 11962.

²³⁵⁷ Barbolini Ferrari, 2004, pp. 46, 47.

²³⁵⁸ Colle, E., 1992, p. 226.

²³⁵⁹ Blanco de plomo.

probablemente para aportarle cierto brillo. En cuanto al dorado comprobamos que se aplicó al agua, dato que se extrae de la referencia al bruñido del mismo. Igualmente, se puede deducir de la frase *brunito e velato* que la superficie presentaba contrastes brillomate, aunque también ésta podría indicar que sobre la superficie metálica bruñida se extendió un baño o veladura de color.

Así mismo, en otra factura del dorador Antonio Banchelli²³⁶⁰ del año 1795²³⁶¹ figura el empleo del albayalde en la confección de la pintura de color perla aplicada en una mesa. En ella se especifica además que se trataba del pigmento de mayor calidad, denominado albayalde fino de Venecia²³⁶²:

...per avere ammannito un piede di Tavola Ovato, a quattro piedi a quadrancolo ricco di intaglio e dorato tutto Lintaglio a Oro di zecchino e ai Fondi datogli due mani di color di perla con Biacca fine di Venecia e Brunito da per tutto.

De este documento también extraemos que se aplicaron dos manos de pintura que después se bruñeron, al igual que las zonas doradas al agua con pan de oro fino.

En cuanto a la técnica pictórica utilizada, que no se menciona en los documentos arriba citados, podría haber sido al temple, dado que ésta fue una de las más recurrentes en Italia. Un dato que apuntan ciertos autores al referirse al mobiliario pintado así como al lacado²³⁶³. Además, algunos de los muebles así elaborados aparecen publicados en ciertos textos, como es el caso de unas cómodas neoclásicas realizadas en Nápoles y las Marcas en el tercer cuarto del siglo²³⁶⁴. En cuanto al aglutinante del temple, éste podía consistir en yema de huevo, como se ha constatado en un armario boloñés de la primera mitad del siglo XVIII, pintado de verde y en cuya molduración se finge el oro con pintura amarilla²³⁶⁵. Pero también fue abundante el uso de la cola animal como aglutinante. Un ejemplo de ello lo tenemos en una factura de Francesco Ristori del año 1762²³⁶⁶: *...per aver dato due mane di gesso e colla in tutto il di fora della cassa dell'organo... e di dentro... dato due volte di colore di fiore di pesco a colla...*

Constatamos aquí que en el interior de la caja del órgano se dieron dos manos de pintura de color melocotón al temple de cola. Sin embargo en este documento, a diferencia de los casos anteriores, no se menciona el bruñido o pulido de la superficie pintada. Así mismo, en una memoria de Francesco Ramoneda de las obras realizadas en el año 1759 en el Palacio de Colorno de Roma se cita el uso del temple de cola para confeccionar la pintura color perla de unas ventanas²³⁶⁷: *Dato il color de Perla a cola... le sudette finestre*. Este color podía barnizarse como vemos en el mismo documento²³⁶⁸: *...si é dato del medem° colore con vernice alli Lambri delli Panó...* El mismo dato aparece en otra memoria de Ramoneda del año 1765²³⁶⁹: *Verniciato e colorito di giallo un canapé*. Sin embargo, las superficies de los muebles pintadas al temple podían dejarse sin barnizar,

²³⁶⁰ Existen referencias a la actividad de este artífice en la corte de Lorena entre 1795-97. Colle, E., 1992, p. 210.

²³⁶¹ Ibídem nota anterior.

²³⁶² Ibídem nota anterior.

²³⁶³ Vaccari, V., 1992, p. 177; Barbolini Ferrari, E., 2004, pp. 37, 40, 41, 42.

²³⁶⁴ Barbolini Ferrari, E., 2004, pp. 208 y 209.

²³⁶⁵ Barbolini Ferrari, E., 2004, p. 105.

²³⁶⁶ Colle E., 1992, p. 239.

²³⁶⁷ González Palacios, A., 1995, p. 368.

²³⁶⁸ Ibídem nota anterior.

²³⁶⁹ González Palacios, A., 1995, p. 369.

como indica Vaccari²³⁷⁰ con relación a ciertos armarios y bancos realizados en Friuli, Trento o Las Marcas.

Por lo que atañe al óleo son escasas las referencias al respecto en la bibliografía, una de las cuales aparece en una relación de obras de Francisco Ramoneda del año 1760 por pintar con esta técnica dos bancos²³⁷¹: *Dato di verde a olio a tre Banconi nella Sala delle Guardie*. Este artífice también pinta al óleo dos ventanas por su parte externa²³⁷²: *Si é dato per difori a oglio di colore a due Fenestre...*

En cuanto a la policromía, se utilizó durante todo el siglo para la realización de floreados, tanto en los muebles pintados como en los lacados. Así mismo, se recurrió a la policromía para imitar ciertos materiales como el carey. Esta técnica pictórica fue característica de Nápoles²³⁷³ aunque se emplea también en otras zonas de Italia, como vemos en una consola tallada y dorada de mediados del siglo XVIII²³⁷⁴, realizada en Turín y que se conserva en el Palacio del Quirinal. El tablero de este mueble va chapeado en carey, mientras que los fondos del faldón y de las patas están pintados fingiendo dicho material. Además, se imitó con policromía la apariencia del mármol, un recurso decorativo que aparece con frecuencia en los tableros de consolas y cómodas de tipo más popular. También se simuló con pintura el aspecto del porfido, tal y como figura en un documento del año 1786 del pintor Giovanni Battista Marchetti²³⁷⁵: *...per aver dipinto a porfido il piede del tavolino composto di N° 8 colonne e suo fregio*. Igualmente, en el inventario post mortem del platero Vicenzio Coaci del año 1795 aparece entre los efectos existentes en su taller²³⁷⁶: *...uno specchio a due quarti di luce con cornice finta a profido intagliata e dorata oro buono*. Así mismo, en los muebles neoclásicos se recurrió al uso de la policromía para emular el aspecto del granito. Desafortunadamente, esta ornamentación ha desaparecido de muchas obras debido a redorados o repintados posteriores²³⁷⁷. Como ejemplo de ello podemos mencionar una mesa florentina con tablero de pórfido de hacia 1785²³⁷⁸, que se expone en la Sala dell'Illiade del Palacio Pitti²³⁷⁹, originalmente dorada y con los fondos pintados imitando el granito como aparece en un inventario de dicho palacio de la misma fecha: *...piedi diritti a pirámide tutti rapportati d'intaglio arabeschi, festoni, rose, teste e trofeo militari il tutto dorato con fondo granito*. En el año 1854 esta mesa se redoró por completo, eliminándose la pintura original²³⁸⁰. También sufrieron la misma suerte tres consolas de manufactura florentina realizadas hacia 1787²³⁸¹, como se constata en el inventario del año 1787 del Palacio Pitti donde figuraban como pintadas con *fondo granito*²³⁸². Hoy día estas obras se encuentran pintadas de blanco y doradas.

²³⁷⁰ Vaccari, V., 1992, p. 177.

²³⁷¹ González Palacios, A., 1995, p. 369.

²³⁷² González Palacios, A., 1995, p. 368.

²³⁷³ Barbolini Ferrari, E., 2004, p. 43.

²³⁷⁴ González Palacios, A., 1996b, p. 183.

²³⁷⁵ González Palacios, A., 2004, p. 302.

²³⁷⁶ González Palacios, A., 2004, p. 311.

²³⁷⁷ Colle E., 1992, p. 117.

²³⁷⁸ Ibídem nota anterior.

²³⁷⁹ MPP n., 7379.

²³⁸⁰ Ibídem nota anterior.

²³⁸¹ MPP 1911 nn.13434-13436.

²³⁸² Colle E., 1992, p. 120.

En la actualidad podemos apreciar esta técnica en una mesa romana de entre 1775-80 que se conserva en el Metropolitan Museum²³⁸³. En este ejemplar excepcional la pintura, que imita el granito verde rojizo de Aswan, sirve de fondo a la decoración dorada a base de jeroglíficos y cartuchos²³⁸⁴, dispuestos en la cintura y las patas. Estas últimas apoyan en pies humanos dorados y rematan en su parte superior con cabezas de esfinge revestidas también de oro.

Por último mencionar que en el siglo XVIII, especialmente en el rococó, fue también frecuente en toda la península itálica fingir el veteado de determinadas maderas en el mobiliario, pudiendo destacar al respecto los armarios emilianos, las consolas sicilianas o una amplia variedad de muebles de las Marcas²³⁸⁵.

Sin embargo, no hemos encontrado en la bibliografía referencias claras y completas a la técnica pictórica empleada para su ejecución. Sin embargo, su observación nos inclina a pensar que pudo haberse hecho uso de pintura al temple o al óleo aplicada sobre aparejo de yeso para el color del fondo. Por su parte, el veteado podría haberse obtenido a base de veladuras de color más oscuras realizadas con barniz coloreado. Pero el veteado podría haberse llevado a cabo también en otros casos con pintura, cubriéndose después con barniz transparente. Unas variantes que ya hemos citado con relación a la imitación del veteado de la madera y el mármol en España.

En cuanto al oro que ornamenta los muebles pintados, tanto su contemplación como las referencias documentales, sugieren el uso mayoritario del sistema de dorado al agua, como hemos visto ya en algunas de las facturas antes citadas. Una práctica que se da también en el mobiliario lacado, como se constata en una factura de Pietro Francini por la realización en el año 1785 de una mesa tallada lacada y dorada para el Palacio Borghese²³⁸⁶: *...per aver dorato a guazzo un tavolino tutto intagliato con n° 8 colonne con chapitelli e festoni intagliati con suo fregio e cornicioni e cornice di sotto intagliato nel fondo del fregio e gusci delle dette colonne datogli 5 mane di vernice fina*. Sin embargo, puntualmente hemos localizado menciones a la combinación de este sistema con el dorado a mordiente graso en un mismo mueble. Este es el caso de una factura del dorador Giacomo Brandini del año 1703²³⁸⁷: *Per haver indorato un piede di tavola intagliato... li fondi fatti di color nero bruniti, il tutto indorato con oro fino parte brunito, e parte a mordente...*

Por otro lado, en este tipo de obras podía utilizarse también polvo de oro, como figura en un pago efectuado al dorador Giovanni Stella²³⁸⁸ en el año 1718 por dorar y lacar ocho sillas²³⁸⁹: *...per aver dato la vernice a otto fusti di seggiole tutti intagliati che quattro neri e quattro rossi, e dorati tanto d'avanti che di dietro con oro macinato con varie figure e lavori colorite alla chinese*.

²³⁸³ Inv. n° 41.188.

²³⁸⁴ Similares a los utilizados por Piranesi en sus diseños para chimeneas. Koeppe, W., "Table", *European Furniture in the Metropolitan Museum of Art*, 2006, p. 168.

²³⁸⁵ www.paolocesari.com/mobilepicto.html

[Consulta: 25 de marzo de 2011]

²³⁸⁶ González Palacios, A., 2004, p. 302.

²³⁸⁷ González Palacios, A., 2010, p. 119.

²³⁸⁸ Desconocemos la cronología así como otros datos sobre la actividad de este artífice.

²³⁸⁹ Colle, E., 1996, p. 300.

Además, cabe señalar que en ciertos muebles pintados de carácter más popular en lugar de oro se utiliza pintura para imitar dicho metal, como se aprecia en una consola de chopo color crema emiliana²³⁹⁰ y también, como ya hemos visto anteriormente, en un armario boloñés con molduración pintada de amarillo simulando oro²³⁹¹.

3.4.3.1. REPARACIONES Y TRANSFORMACIONES

Por último, mencionaremos que fueron muchos los muebles italianos pintados y dorados de esta centuria que perdieron sus revestimientos originales a causa de intervenciones posteriores, como ya hemos visto antes con relación a aquellos en los que se fingía el granito. También sufrieron esta suerte numerosos muebles pintados de blanco y dorados, pudiéndose citar al respecto una consola toscana de la última década del siglo que se exhibe en la Sala delle Allegorie, del Palacio Pitti²³⁹². Esta obra, que en la actualidad está dorada por completo, en el inventario del año 1811 de dicho palacio se describía como: *...tinto bianco e dorato*²³⁹³. Asimismo, se puede mencionar el caso de una silla toscana de entre 1766-1770, que se conserva en el Magazzino degli Staffieri del mismo palacio²³⁹⁴, que ahora presenta toda la superficie de nogal a la vista. Originalmente formaba parte de una sillería compuesta de catorce asientos de los que doce iban pintados color perla con los filetes dorados y el resto en color ceniza y parcialmente dorados²³⁹⁵.

Estas prácticas las llevaron a cabo en ocasiones los propios artífices de los revestimientos pintados y dorados originales. Este es el caso de cuatro butacas realizadas en Francia para la corte de Parma por Jean-Baptiste Tilliard en 1750²³⁹⁶. Una de ellas llegó a Italia ya dorada y con la decoración de talla vegetal pintada o lacada. Las otras tres, según González Palacios, pudieron haberse decorado a imitación de la primera por Francisco Ramoneda en el año 1756²³⁹⁷. En la actualidad las cuatro butacas están totalmente redoradas, apreciándose bajo el oro restos del rosa y verde originales. Dicho autor mantiene que es posible que fuera Ramoneda quien dorara todas las hojas y flores pintadas, citando una nota de este artífice del año 1760 que podría reflejar dicha intervención²³⁹⁸: *...indorato li fiori di quattro Fauteuils che erano inverniciati*.

3.5. PLATEADO

3.5.1. ESPAÑA

En nuestro país es difícil localizar muebles de esta centuria enteramente plateados, a excepción de candelabros, espejos o marcos de pintura de reducido tamaño, muchos de los cuales pertenecen a colecciones privadas, ámbitos eclesiásticos o que aparecen

²³⁹⁰ Barbolini Ferrari, E., 2004, p. 102.

²³⁹¹ Barbolini Ferrari, E., 2004, p. 105.

²³⁹² MPP 1911, n. 10907.

²³⁹³ Colle, E., 1992, p. 142.

²³⁹⁴ MPP 1911, nn. 20947-20960.

²³⁹⁵ Colle, E., 1992, p. 163.

²³⁹⁶ González Palacios, A., 1995, pp. 156-162.

²³⁹⁷ González Palacios, A., 1995, p.157.

²³⁹⁸ González Palacios, A., 1995, p.162.

puntalmente en el comercio del arte²³⁹⁹. Sin embargo, existen objetos que testimonian el uso de la plata combinada con el oro en un mismo mueble. Este es el caso de una consola madrileña rococó realizada hacia 1750 en madera de pino tallada, ornamentada además con policromía imitando jaspeados en las patas y el faldón. Según Junquera²⁴⁰⁰ la pintura en unión con el oro y la plata fue característica en España, donde este tipo de mueble solía hacerse por retablistas. Por su parte, Castellanos²⁴⁰¹ señala que en los muebles de tipo provincial, realizados a partir de 1785 en estilo Carlos IV, se empleó este recurso decorativo. Un ejemplo de la aplicación de esta técnica en un mueble neoclásico lo tenemos en una cama valenciana pintada en azul claro y con ornamentación tallada donde se alternan el oro y la plata²⁴⁰². Además, en el cabecero se imita un bordado en seda con el galón plateado (Fig. D.57).

No obstante, el plateado podía aparecer también por sí solo revistiendo ciertas zonas de los muebles pintados, como sucede en dos rinconeras aragonesas, con tablero imitando mármol, cuyas patas y faldones están pintados de rojo con molduración y talla vegetal plateadas²⁴⁰³.

Por otro lado, podemos mencionar aquí una técnica utilizada en Cataluña²⁴⁰⁴ que hacía uso de polvo de plata para rellenar las incisiones o cincelados practicados directamente en la superficie de madera de determinadas zonas de los muebles²⁴⁰⁵. Estas incisiones formando flores y angelitos se pueden apreciar en los cajones de un tocador de la segunda mitad del siglo XVIII, probablemente realizado en Barcelona en 1765, firmado por Joan Llor²⁴⁰⁶. Dicha ornamentación a base de polvo metálico se repite en muebles de la Garrotxa del último cuarto de siglo, como aparece en un armario de Olot datado en 1781²⁴⁰⁷. Según Piera²⁴⁰⁸, existen otros ejemplares así realizados pero que en la actualidad han perdido el polvo de plata.

En cuanto a la técnica de la corleadura se tiene constancia de su utilización durante toda la centuria en Aragón, Levante y sobre todo en Cataluña, donde constituye una práctica ampliamente extendida desde la Edad Media. La plata corlada podía recubrir por completo la superficie del mueble, como se puede constatar en un escaparate rococó que apoya sobre una rinconera con tablero jaspeado, realizados en Cataluña en la segunda

²³⁹⁹ En los últimos años hemos encontrado cada vez con mayor frecuencia objetos plateados en las ferias de antigüedades, lo que podría responder a una moda por estos recubrimientos y que nos hace pensar que en muchos casos se trata de revestimientos modernos aplicados en muebles que originalmente presentaban otras técnicas, como el dorado o la pintura. También podría tratarse de objetos corlados de los que se eliminó el barniz dorado dejando a la vista la plata. Unos datos que inferimos con frecuencia del excesivo buen estado de la superficie plateada libre de un barniz dorado que evitara su ennegrecimiento.

²⁴⁰⁰ Junquera Mato, J. J., “Artes Decorativas”, *Colección Central Hispano*, 1996, p. 242.

²⁴⁰¹ Castellanos, C., 2002, p. 414.

²⁴⁰² Este mueble se conserva en el Museo González Martí de la capital valenciana.

²⁴⁰³ Estas rinconeras pudimos contemplarlas en Feriarte en el año 2007.

²⁴⁰⁴ Mencionada por Piera, M. y Mestres, A., 1999, pp. 166, 167.

²⁴⁰⁵ Esta técnica podría recordar a la que se realizaba en Italia en los siglos XIV y XV que consistía en cincelar, o a veces también grabar con una punta de metal en caliente, la superficie de madera de los muebles para obtener diferentes dibujos. En estas incisiones se aplicaba después color, normalmente verde de cobre o rojo bermellón mezclados con yeso. Esta técnica la podemos observar en un arcón de hacia 1430 que se conserva en el Victoria and Albert Museum, inv.nº 80:1 to 3-1864.

²⁴⁰⁶ Piera, M. y Mestres, A., 1999, pp. 166, 167.

²⁴⁰⁷ Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 169.

²⁴⁰⁸ Piera, M. y Mestres, A., 1999, pp. 172 y 174.

mitad del siglo XVIII²⁴⁰⁹. Son también ejemplo de ello un espejo de entre 1701-1733²⁴¹⁰ y una consola²⁴¹¹ construida entre 1726-1775 en Levante²⁴¹², que se conservan en el Museo Nacional de Artes Decorativas. El revestimiento corlado de estas obras fue estudiado científicamente y, en ambos casos, se identificó la presencia de un barniz al alcohol compuesto exclusivamente de goma laca.

Así mismo, el corleado fue muy utilizado como complemento decorativo de los muebles pintados. Podemos citar al efecto una silla de brazos, de entre 1715-1720²⁴¹³, pintada de negro y con plata corlada en los brazos así como en la talla del respaldo, faldón y parte inferior de las patas²⁴¹⁴. Esta obra, que formó parte de la exposición *Mueble Español Estrado y Dormitorio* celebrada en Madrid en el año 1990, fue posteriormente redorada por completo, al localizarse así por Junquera en una feria de antigüedades²⁴¹⁵.

En Cataluña y Valencia las sillas de influencia inglesa de la primera mitad del siglo XVIII se pintaban o lacaban y se cubrían parcialmente con plata corlada²⁴¹⁶. Esta decoración también la encontramos en los muebles aragoneses, como se observa en una sillería policromada en azul y amarillo con corladura en los elementos torneados de los montantes, los bordes de la pala, y en la talla de veneras y flores del copete²⁴¹⁷. En los muebles rococó continuó empleándose la combinación de la pintura y la plata corlada, como puede observarse en una silla catalana de hacia 1775 pintada de rojo²⁴¹⁸ con respaldo de pala calada y patas cabriolé que apoyan en pies de garra sobre bola. Esta silla va a juego con una mesa de arrimo²⁴¹⁹ del mismo color y con decoración vegetal en plata corlada. En estos muebles, que forman parte de la colección de Museo del Disseny de Barcelona, la superficie metálica presenta incisiones realizadas en el yeso.

Este recurso decorativo sigue dándose en los muebles neoclásicos como hemos podido constatar en unas sillas, del Museo de la Historia de Madrid²⁴²⁰, originalmente pintadas de blanco con talla y molduración corlada, que en la actualidad se encuentra dorada, a las que ya nos hemos referido al tratar de los muebles pintados y dorados. Así mismo, Piera señala que en Cataluña en los salones había ocasionalmente sillas corrientes pintadas en un solo color con perfiles de corladura²⁴²¹.

Por otra parte, los revestimientos corlados podían combinarse con la policromía imitando jaspes o mármoles. Así en Cataluña, especialmente a partir de la segunda

²⁴⁰⁹ Publicada por Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 135.

²⁴¹⁰ Inv. CE04491.

²⁴¹¹ Inv. CE04489.

²⁴¹² En opinión de Junquera. Sin embargo, en la ficha de catalogación del museo figura también Andalucía como posible centro de producción.

²⁴¹³ Publicada por Junquera quién afirma que fue realizada para un presbiterio como asiento de aparato para el celebrante, siguiendo probablemente un diseño de Pedro de Ribera. Junquera Mato, J. J., 1990, p. 302.

²⁴¹⁴ Extremo que se pudo constatar con motivo del tratamiento de restauración que efectuamos en la misma en el año 1990.

²⁴¹⁵ Ordóñez, C., Ordóñez, L., Rotaeche, M. M., 1997, p. 43 y fig.19.

²⁴¹⁶ Castellanos, C., 2002, p. 398.

²⁴¹⁷ Esta sillería se expuso en Feriarte el año 2007.

²⁴¹⁸ Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 131.

²⁴¹⁹ Piera, M. y Mestres, A., 1999, p.130.

²⁴²⁰ Inv. n° 5195 y 5198.

²⁴²¹ Piera, M. 1994, p. 72.

mitad del siglo, las cabeceras de las camas podían decorarse con jaspeados perfilados con corladura.²⁴²² Además, Castellanos afirma²⁴²³ que en los muebles provinciales realizados a finales del siglo XVIII en estilo Carlos IV, fue frecuente el uso del marmoleado en unión con la corladura, sobre todo en consolas no muy lujosas.

Podemos mencionar también que, puntualmente, hemos podido apreciar la combinación de corlas que imitan el oro con otras en diferentes tonalidades en las superficies plateadas. Este es el caso de un joyero con policromía²⁴²⁴ que en la parte exterior de la caja se reviste de corla dorada, mientras que los pequeños cajones del interior así como la tapa están cubiertos con plata corlada en tono azul. Además en ambos casos la superficie va ornamentada con cincelados.

La corladura podía aparecer también decorando ciertas zonas de los muebles lacados y en aquellos realizados con la técnica del *arte povera*²⁴²⁵. En Cataluña se aplicó, con cierta frecuencia, este sistema en unión con la plata corlada. Como ejemplo podemos citar aquí una silla a la napolitana²⁴²⁶, de hacia finales del siglo XVIII, pintada de amarillo y figuras recortadas de papel en el copete²⁴²⁷.

Así mismo, en las superficies de estuco en relieve se podía imitar la apariencia del oro empleando la corladura. En este sentido podemos citar una arqueta de pino chapeada en ébano y parcialmente decorada con estuco modelado, plateado y corlado. Esta obra, realizada entre el último cuarto del siglo XVIII y la primera mitad del XVIII, se conserva en el Museo Episcopal de Vic²⁴²⁸.

También contamos con referencias al empleo en Cataluña de la corla como complemento decorativo del mobiliario construido en nogal²⁴²⁹, lo que se puede observar en una banqueta de hacia 1760 con perfiles de corladura²⁴³⁰. A partir de 1780 la corladura puede aparecer también en los prototipos de caoba o en los que se imitaba esta madera, como es el caso de una cama realizada por el dorador Felipe Monrás en el año 1785²⁴³¹.

Por último, conviene señalar que muchos de los muebles que iban originalmente plateados o corlados han perdido o se ha ocultado en los mismos esta ornamentación a causa de intervenciones posteriores, como hemos visto antes en relación a la butaca atribuida a Pedro Ribera, originalmente corlada y pintada, ahora totalmente redorada. También podemos recordar el caso de las sillas del Museo de la Historia de Madrid²⁴³² en las que se pudo constatar que bajo la talla y molduración dorada existían restos,

²⁴²² Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 148.

²⁴²³ Castellanos, C., 2002, pp. 414, 415.

²⁴²⁴ Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 185.

²⁴²⁵ Una variante económica de la laca ya que para su confección, en lugar de pintura, se utilizaban papeles recortados y pintados con distintos motivos que después se cubrían con barniz.

²⁴²⁶ Sillas que imitaban las realizadas en Nápoles que se importaban en Cataluña. Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 183.

²⁴²⁷ Ibídem nota anterior.

²⁴²⁸ Inv. CE04613.

²⁴²⁹ Piera, M., 1994, p. 78.

²⁴³⁰ Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 131.

²⁴³¹ Piera, M., 1994, p. 75.

²⁴³² Inv. n° 5195 y 5198.

probablemente originales, de plata corlada²⁴³³. Pero también, en determinadas ocasiones, muebles que en la actualidad aparecen parcial o totalmente plateados en origen iban dorados, como veremos más adelante. Estos hechos, así como el interés por profundizar en el conocimiento de las técnicas y materiales empleados en la confección de los revestimientos plateados y corlados de esta centuria, nos han llevado a realizar algunos estudios científicos en ciertos muebles y que exponemos a continuación.

El primero de ellos es una cama de la Garrotxa (Gerona) del tercer cuarto del siglo XVIII (Fig. D.58) que se conserva en el Museo Nacional de Artes Decorativas²⁴³⁴. Esta cama está realizada en madera de abedul policromado y parcialmente plateado o corlado. Para su estudio (Inf. D.21) se tomaron dos muestras de zonas diferentes de la superficie metálica. En la primera de ellas se verificó que el revestimiento plateado estaba cubierto con un barniz que, dada la escasez de restos presentes en el mismo, no pudo ser identificado, razón por la cual no resulta posible determinar si se trataba de un barniz transparente o de una corla. Además, se constató que el revestimiento plateado estaba realizado al agua con pan de plata fina (de entre 0-2µm. de espesor). Ésta se disponía sobre una capa de bol (15µm. de espesor), confeccionado con tierra amarilla y cola animal, que a su vez se asentaba sobre un finísimo aparejo de yeso (50µm.) a base de sulfato cálcico y cola animal. Así mismo se pudo comprobar que, sobre parte del plateado, existía una capa de pintura de tono amarillento confeccionada con tierra amarilla, litopón y aceite de linaza. La presencia del litopón indica que esta pintura corresponde a un repinte ya que se trata de un pigmento que surge en el siglo XIX, fecha posterior a la de la construcción de la cama.

Por lo que respecta a la otra zona analizada, se verificó que se encontraba replataada con pan de plata fina que se extendía sobre una capa de imprimación de tono blanco, confeccionada con albayalde y aceite de linaza. Bajo este replataado se constató la existencia de otro revestimiento plateado, probablemente original, realizado con la misma técnica y materiales identificados en la primera muestra, aunque variaban ligeramente en cuanto al grosor de la plata, que era más gruesa aquí (0,8µm.), y del aparejo (80µm.) un poco más espeso en este caso. Igualmente se comprobó la presencia de un barniz sobre el plateado, del que tampoco pudo establecerse la resina empleada en su elaboración, dada la escasa proporción de este material que no alcanzaba los niveles mínimos de detección.

Nos referiremos seguidamente a un marco levantino corlado (Fig D.59) también del Museo Nacional de Artes Decorativas²⁴³⁵. Los resultados del estudio practicado en el mismo (Inf. D.22) determinaron que se había dorado al agua con pan de plata fina (2,5µm. de grosor) sobre un asiento de bol de tono pardo, confeccionado con tierra de sombra y cola animal (25µm. de espesor). Bajo éste existía un finísimo aparejo (30µm.), confeccionado a base de sulfato cálcico, silicatos en baja proporción y cola animal. En cuanto a la corla se detectó únicamente goma laca en su composición.

También podemos citar el caso de un cabecero (Fig. D.60) rococó, probablemente levantino, ornamentado con motivos florales policromados sobre fondo amarillo y

²⁴³³ En nuestra intervención no se eliminó el revestimiento dorado ya que los restos de corla eran mínimos y además la acción necesaria para la supresión del oro hubiera podido dañar dichos restos que constituyen un testimonio de la técnica original de las mismas.

²⁴³⁴ Inv. CE04107.

²⁴³⁵ Inv. CE04491.

perfilado con plata corlada²⁴³⁶. El estudio efectuado en esta obra (Inf. D.23) estableció que se había plateado al aceite con pan de plata fina aplicada directamente sobre un aparejo (100µm. de espesor) confeccionado con sulfato cálcico y cola animal. Además, se constató que el barniz que cubría la plata se había elaborado utilizando únicamente goma laca y un disolvente volátil.

Podemos mencionar también el estudio llevado a cabo en una cama de *peu de gall* catalana de la segunda mitad de la centuria pintada de rojo y de cuya talla y molduración (Fig. D.61) no nos ha resultado posible determinar si en origen iban doradas, plateadas y corladas o plateadas y doradas. Ello debido a que en dicho estudio (Inf. D.24) se encontraron en la superficie metálica dos fragmentos distantes entre sí, uno de plata pura (0-0,2µm. de espesor) y otro de oro más grueso (0-0,5µm.), aleado con un 7,5% de plata y 1,62% de cobre, ambos aplicados sobre el mismo asiento. Estos fragmentos no cubren la totalidad de la muestra, ni se encuentran superpuestos por lo que no podemos saber si la cama es dorada y plateada, o si alguno de los fragmentos se aplicó con posterioridad, con lo que ésta podría ser tanto dorada como plateada. Aunque en el último supuesto ignoramos la razón de haber utilizado un pan metálico diferente al original, toda vez que la superficie metálica esta cubierta por completo con un barniz que, en principio, parece que no se trata de una corla, dado que está confeccionado con colofonia como resina base y una pequeña cantidad de goma laca, insuficiente para aportar el tono dorado a la plata²⁴³⁷. En consecuencia, pensamos que podría tratarse simplemente de un barniz de recubrimiento y que al ser poco coloreado denunciaría la diferencia entre el aspecto del oro y la plata. Estos datos apuntan a que la decoración original podría haber sido dorada y plateada.

En cuanto a la técnica de aplicación de ambos panes metálicos, en la muestra analizada éstos se asientan sobre una finísima capa de tierra roja y carbonato cálcico (0,5µm.) aglutinados en una sustancia que tampoco ha podido determinarse por no contar con una cantidad suficiente de material para ello. No obstante, precisamente el hecho de ser tan fina dicha capa indicaría, en opinión del analista, que podría tratarse de aceite. Bajo este mordiente existe un aparejo de yeso (500µm. de espesor) a base de sulfato cálcico, silicatos en muy baja proporción y cola animal.

Para finalizar citaremos dos casos en los que, gracias al estudio científico efectuado, se pudo establecer que los revestimiento a la vista, plateado y corlado, respectivamente, no eran originales al aparecer bajo ellos restos de otros dorados, probablemente correspondientes a aquellos prístinos. El primero de estos muebles es una mesa, probablemente aragonesa (Fig. D.62) perteneciente a la Casa de Alba²⁴³⁸, con talla vegetal plateada y los fondos del faldón y las patas pintados en rojo. En el tablero se representa una gran venera en tonos marrones sobre fondo marmolizado. En este caso se identificó (Inf. D.25) bajo el plateado un revestimiento dorado al agua con una lámina de oro fino (de 2µm.) aleado con plata al 4,40%. Ésta se disponía sobre una capa de bol de tono rojo (10µm. de espesor) compuesto por tierra roja y cola de origen animal. Por último, bajo esta capa, existía un aparejo de sulfato cálcico y cola animal (60-90µm. de

²⁴³⁶ Una obra de colección particular que tuvimos ocasión de estudiar durante su proceso de restauración.

²⁴³⁷ Según Andrés Sánchez Ledesma, bioquímico en cuyo laboratorio se efectúan los estudios científicos que se aportan en este trabajo.

²⁴³⁸ En opinión de Junquera, emitida tras la contemplación de esta obra en nuestro taller durante su proceso de restauración, la decoración del tablero y del faldón podrían indicar que fue realizada por un pintor de sargas.

espesor). Por su parte el plateado se había realizado con plata fina, aplicada al agua, sobre bol de tierra roja y adhesivo animal (5-15µm. de espesor). Este estrato se extendía sobre un aparejo de yeso (de 50µm. de espesor) a base de sulfato cálcico y cola animal. En cuanto a la capa pictórica roja, se identificó en ella la presencia de bermellón y albayalde probablemente aglutinados en aceite, aunque este último dato no pudo determinarse con seguridad.

El segundo ejemplo lo tenemos en un cabecero catalán o mallorquín policromado con un escudo nobiliario enmarcado por rocallas corladas²⁴³⁹, que originalmente estaban doradas al igual que los perfiles que recorren el perímetro del mismo (Fig. D.63). Un hecho que se verificó a partir del estudio (Inf. D.26) practicado en una zona de corla que se había realizado con una gruesa lámina de plata, (0, 9µm. de grosor), cubierta de un barniz al alcohol confeccionado exclusivamente con goma laca. Por su parte la plata había sido aplicada sobre bol de tierra roja y cola animal (10µm.), que se disponía sobre aparejo de sulfato cálcico (70µm. de espesor). Bajo el mismo se identificaron pequeñas partículas de pan de oro (0-0,1µm. de grosor) compuesto por 95,76 de oro, 2,41 % de plata y 1,83% de cobre. Estos fragmentos se asentaban sobre una capa de bol de tierra roja y cola animal (10µm. de espesor) que se extendía a su vez sobre un grueso aparejo de yeso (890µm.), confeccionado con sulfato cálcico y cola animal. La policromía a la vista no es original ya que bajo ésta se aprecia otra capa pictórica que no pudo ser analizada.

De todos los estos estudios reflejados así como de la contemplación de las obras que se conservan podemos apuntar una serie de datos acerca de las características de los revestimientos plateados y corlados del siglo que nos ocupa. En cuanto a la técnica de ejecución, parece que el plateado al agua fue el método más recurrente, haciendo uso de aparejo de yeso elaborado invariablemente con sulfato cálcico y cola animal, cuyo espesor oscila en los casos analizados entre 80 y 30 µm. El bol más utilizado es el de tono amarillo o pardo confeccionado con tierras amarillas y de sombra respectivamente, con el añadido ocasional de carbonato cálcico para aclarar el color, y cola de origen animal. El espesor del bol oscila entre 25-15 µm. No obstante, de la observación directa de ciertos objetos plateados, se extrae que también se utilizó bol de tono rojo oscuro, como en el caso de la consola levantina del Museo Nacional de Artes Decorativas²⁴⁴⁰, ya citada..

En cuanto al plateado con modiente graso, en el caso del cabecero levantino hemos comprobado la utilización en el mismo de aceite de linaza, que no se encontraba coloreado²⁴⁴¹, como adhesivo de la plata. Este mordiente se extendía directamente sobre el aparejo de yeso. En el supuesto de la cama de *peu de gall*, que se trataba probablemente de un plateado al aceite, el mordiente iba coloreado con una tierra rojiza. Por lo que respecta a la lámina metálica en ambas técnicas es siempre pura y su grosor oscila entre las 0,2-10µm.

En lo que se refiere a la corla, aparece siempre confeccionada exclusivamente con goma laca, probablemente disuelta en una sustancia volátil, al no haberse identificado nunca aceite en los casos estudiados. Podemos señalar también que el hecho de que no aparezcan más ingredientes en las corlas además de la goma laca, como otras resinas,

²⁴³⁹ Colección particular.

²⁴⁴⁰ Inv. CE04489.

²⁴⁴¹ Al no haberse identificado en el análisis científico efectuado ningún material colorante en el aceite.

gomas o colorantes, se contradice con las fórmulas que figuran en los tratados de la época y también en los libros de trabajo de ciertos artífices, como es el caso del carpintero Joseph Martí y Mondet del año 1725²⁴⁴². En este texto se recogen algunas fórmulas para confeccionar barnices de corladura y en todas ellas siempre aparece la mezcla de varias sustancias. Como ejemplo podemos mencionar una en la que se emplean goma laca, trementina, sangre de drago y guta gamba disueltas en alcohol²⁴⁴³.

El hecho de que no se hayan detectado colorantes en los casos analizados puede deberse a que hayan desaparecido por efecto de la luz, a la que son muy vulnerables aquellos naturales. En este sentido, Cession afirma que después de un mes de exposición al sol todos ellos sufren una importante decoloración y que en el caso del azafrán y la cúrcuma desaparecen casi por completo²⁴⁴⁴.

Por otro lado, podemos apuntar por propia experiencia, que para corlar es suficiente aplicar varias manos de goma laca a la que no se ha desprovisto de su colorante amarillento natural²⁴⁴⁵. Por lo tanto podemos concluir que, cuando aparece en una superficie plateada goma laca, existió en principio intención de corlar ya que si se quisiera mantener el tono de la plata se emplearían otras resinas de tonalidad más clara, como la sandárica, el copal, la almáciga o la colofonia.

Como consecuencia se extrae la necesidad de analizar los muebles plateados para poder determinar si en origen se deseaba mantener el aspecto de la plata a la vista o que fueran corlados a imitación del oro. Toda vez que con el paso del tiempo las resinas tienden a oscurecer y resulta difícil determinar a simple vista si nos encontramos ante una superficie plateada o corlada.

3.5.2. INGLATERRA

En este país el plateado cayó en desuso en el siglo XVIII cuando, según Gregory²⁴⁴⁶, se ponen de moda en la decoración de los interiores el colorismo y los dorados. No obstante, en el primer cuarto de siglo los muebles siguen plateándose ocasionalmente. Como ejemplo de este tipo de producción podemos citar una mesa realizada entre 1705-1715 cuyo revestimiento plateado, en opinión de Bowett²⁴⁴⁷, es el original. Esta mesa presenta además en los fondos lisos de la talla del faldón, de las patas y chambrana enrejillados o reticulados realizados en el yeso. Existen también algunos espejos plateados con vidrio en la entrecalle, uno realizado hacia 1705²⁴⁴⁸ y otro con talla de madera de pino plateada de hacia 1707, obra de René y Thomas Pelletier, que se conserva en el Victoria and Albert Museum²⁴⁴⁹. Así mismo en un inventario del año

²⁴⁴² Publicada por Moré Aguirre, D., *Cas Fuster: la família Martí a través dels seus documents*, 2001.

²⁴⁴³ Moré Aguirre, D., 2001, p. 276.

²⁴⁴⁴ Cession, C., "The Surface Layers of Barocco Gildings", *Cleaning, Retouching and Coatings*, 1990, p. 36.

²⁴⁴⁵ En la actualidad existen dos tipos de esta resina que se comercializan con el nombre de "goma laca media" y "goma laca oscura".

²⁴⁴⁶ Gregory, M., 1991, p. 112.

²⁴⁴⁷ Bowett, A., 2002, p. 285.

²⁴⁴⁸ Child, G., 1990, p. 71.

²⁴⁴⁹ Inv. W.27:1-4. 1954.

1725 de Cannons (Middlesex), propiedad del primer duque de Chandos, aparece *a piere glass in a silver'd frame*²⁴⁵⁰.

Además existe una serie de muebles plateados, realizados con la técnica del yeso en bajo relieve, que en su día decoraban la antecámara del dormitorio de aparato de Erddig Park, mansión que adquiere John Meller en 1713 en el condado de Gales²⁴⁵¹. Estos muebles consistían en una sillería compuesta de ocho sillas y un sofá²⁴⁵², de hacia 1720 obra de John Belchier, un espejo con dos brazos para velas y una consola con tablero de cristal grabado con el escudo de armas del propietario, situada bajo dicho espejo. Según Drury estos últimos fueron ejecutados, entre 1723-26, también por John Belchier²⁴⁵³, afirmación que contradice la atribución de los mismos a James Moore por Edwards²⁴⁵⁴. Además en dicha estancia existía otro espejo plateado, hoy desaparecido, situado sobre la chimenea²⁴⁵⁵. También Moore realizó muebles plateados como señala Murdoch²⁴⁵⁶, citando los pagos al Royal Household de Kensington Palace, de los años 1725 y 1726 entre los que figura uno realizado a dicho artífice por: *...6 oval sconces silvered for the Great Gallery* y también otro por: *two very large hanging glasses silvered...* Según la misma autora²⁴⁵⁷, en este inventario aparecen además ciertos candelabros probablemente realizados por Moore para Marlborough House.

Por lo que respecta a la técnica de aplicación del plateado, aunque no hemos encontrado referencias en las fuentes de información manejadas, en el caso de los muebles con relieve de yeso probablemente se realizaran utilizando la misma técnica que en aquellos dorados de la misma naturaleza. Ello debido a que en su mayor parte sus artífices eran los mismos. Por lo tanto, podemos suponer que dichos muebles se platearon al agua, extendiéndose sobre la superficie metálica un barniz para evitar su oxidación²⁴⁵⁸. En el caso de los ejemplares con talla de madera es posible que en su mayor parte se platearan al agua al ser este sistema, como hemos visto en el dorado, el más utilizado en Inglaterra en esta centuria, si bien con ciertas variantes relativas al color del bol así como al barnizado final de la superficie, que en los objetos plateados siempre debería de concurrir²⁴⁵⁹. No obstante, para corroborar estas presunciones, sería necesario abordar el estudio científico de muchos de los objetos que se conservan todavía.

En la segunda mitad del siglo XVIII el plateado se sigue empleando en los muebles aunque ya con carácter excepcional, como es el caso de los que realiza Thomas Chippendale para Lawrence Dundas entre los años 1775 y 1776. Estos muebles estaban destinados a complementar la decoración del denominado Yellow Damask Sitting Room de Harewood House. Por las facturas de dicho artífice, que citamos a continuación, podemos conocer el tipo de muebles realizados y ciertos aspectos

²⁴⁵⁰ Edwards, R. 1987, p. 321.

²⁴⁵¹ Drury, M., 1978, pp. 47, 48.

²⁴⁵² Estos asientos se doraron al aceite, probablemente en el siglo XIX, recubrimiento que fue eliminado en el año 1977. Drury, M., 1978, p. 55.

²⁴⁵³ Ibídem nota anterior.

²⁴⁵⁴ Edwards, R., 1987, p. 583.

²⁴⁵⁵ Drury, M., 1978, p. 48.

²⁴⁵⁶ Murdoch, T., 2003, vol. CXLI, p. 419.

²⁴⁵⁷ Murdoch, T., 2003, vol. CXLI, p. 415.

²⁴⁵⁸ Operación a la que se refiere Dossie, R., 1758, III, pp. 401, 402.

²⁴⁵⁹ Ibídem nota anterior.

referentes a la técnica de ejecución de sus revestimientos metálicos. Así, en una cuenta del año 1775²⁴⁶⁰ figuran algunos marcos plateados:

...2 large Cornices with Antique Ornaments very richly Carved and finished Burnished Silver and varnished... A very Elegant Frame to do with Antique Ornaments exceeding richly Carved and highly finished in Burnished Silver with a Large Head plate and broad Looking Glass borders...

Además en este documento se cita el soporte de una mesa plateada con tablero de marquetería de maderas finas y marfil²⁴⁶¹:

...A large Circular Table to stand under do of fine yellow Sattin wood with Antique Ornaments curiously Inlaid with various other fine woods and Emblematic Heads in Ivory very finely Engraved and varnished, on a very rich Carved frame with ornaments highly finished in Burnished Silver and varnished...

En otra factura del mismo año²⁴⁶² se recogen dos cornucopias plateadas²⁴⁶³: *...2 Exceeding neat & Rich Carved Gerandoles with ornaments and Treble Branches highly finished in burnished Silver and varnished...* Por último, en el año 1776²⁴⁶⁴ Chippendale realiza otro marco tallado y plateado: *...A very Elegant Frame to do with Antique Ornaments richly Carved and highly finished in burnished Silver to match the other with a painting in the top...*

En estos documentos comprobamos que la superficie de todos los muebles se plateó al agua y que después de bruñirse se cubría casi siempre con barniz. Este barniz probablemente fuera incoloro ya que se pretendía que en dichos objetos la plata conservara su color. Un hecho que se extrae de una de las cornucopias y de varios fragmentos de otras así como de ciertos marcos que aún conservan su revestimiento original²⁴⁶⁵. Además consideramos que el hecho de que Chippendale utilice el término *varnish* en lugar de *lacquer*, denominación que en la época recibían los barnices dorados, podría reforzar este argumento. Más allá de lo que acabamos de mencionar, no resulta posible extraer de estas facturas otros datos sobre los materiales utilizados en estos muebles. Sin embargo, como señala Gregory²⁴⁶⁶ en relación con el barnizado de sus superficies, es posible que este artífice empleara los procedimientos y materiales que recoge Dossie en su obra, publicada algo más de una década antes de la construcción de dichos objetos.

Por otra parte, tenemos constancia de que determinados doradores y marquistas fabricaron marcos de pinturas plateados, como figura en la etiqueta comercial de Joshua Ross (activo en Bath entre 1745-65): *...makes and sells all shorts of Gold, Silver and Laquere'd Black Pear-Tree and Deal Frames*²⁴⁶⁷.

²⁴⁶⁰ Gilbert, C., 1978, vol. II, p. 209.

²⁴⁶¹ Esta obra se conserva en la actualidad aunque está redorada. Gilbert, C., 1978, vol. I, p. 198 y vol. II, p. 269.

²⁴⁶² Ibídem nota anterior

²⁴⁶³ Todavía uno de ellos conserva su plateado original. Gilbert, C., 1978, vol. I, p. 198.

²⁴⁶⁴ Gilbert, C., 1978, vol. II, p. 210.

²⁴⁶⁵ Gilbert, C., 1978, vol. I, p. 198 y vol. II, p. 180.

²⁴⁶⁶ Gregory, M., 1990, p. 113.

²⁴⁶⁷ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 767.

Así mismo, existen referencias a la producción de marcos en los que se combina el dorado y el plateado. En este sentido podemos mencionar que en el año 1786 el tallista, dorador y fabricante de decoraciones en pasta modelada James Gough (activo entre 1785-1793) realiza un marco: *...in Burnish gold & silver*²⁴⁶⁸ y también otro en el año 1787: *...a large sq. Frame in Burnish gold & silver*.²⁴⁶⁹ En estas referencias se constata que este tipo de obras se doraban y plateaban al agua.

Por último, conviene señalar que muchos de los muebles originalmente plateados fueron dorados en el siglo XVIII y especialmente en el XIX, debido a cambios de gusto o al rápido deterioro de la plata, algo que apunta Gregory²⁴⁷⁰ con relación a los marcos plateados. Un ejemplo de esta práctica lo tenemos en un espejo de hacia 1765-1770, atribuido a William y John Linell, en el que el dorado a la vista ocultaba la superficie original plateada oxidada²⁴⁷¹. Este dato se obtuvo gracias al estudio científico realizado en el Univeristy College de Londres²⁴⁷². Además se comprobó que bajo la plata existía un estrato de tono gris claro, compuesto por carbonato cálcico y pigmento negro, dispuesto sobre aparejo de yeso.

De igual forma, podemos mencionar varios marcos, y también la mesa, realizados todos ellos por Chippendale para Harewood House, mas arriba citados. Otro caso documentado lo tenemos en la sillería plateada de Erddig realizada por Belchier y que posteriormente se doró al aceite, probablemente en el siglo XIX²⁴⁷³. Por lo tanto, es posible que en la actualidad se conserven bastante menos ejemplares plateados ingleses de los que se produjeron en el siglo XVIII.

3.5.3. FRANCIA

En primer lugar, cabe señalar que no resulta fácil localizar muebles plateados realizados en Francia en este siglo. Este hecho podría deberse a que, como afirma Perrault²⁴⁷⁴, el uso de la plata y también el de otros metales estuvo limitado por las ordenanzas hasta el año 1791, fecha en que éstas se suprimen. Otro factor que podría haber contribuido a dicha escasez sería el rápido deterioro de la plata, lo que pudo motivar el redorado o repintado de los revestimientos plateados originales. No obstante, existen claras referencias a su ejecución en la bibliografía, si bien en mucha menor medida que aquellos dorados. Así Verlet, hablando de las técnicas empleadas en este siglo, señala que el plateado se da en especial en su primera mitad y cita que el sillero Denis Bazin realiza para el Delfín en el año 1722 varios asientos tallados y plateados²⁴⁷⁵.

Además, en los inventarios de los bienes de la Corona que se realizan en el primer tercio de la centuria se recogen algunos muebles plateados, como vemos en el realizado en el año 1730: *...six plians couverts du même brocart garnis de frange d'argent, les bois*

²⁴⁶⁸ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 359.

²⁴⁶⁹ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 360.

²⁴⁷⁰ Ibídem nota anterior.

²⁴⁷¹ Este espejo se subastó en Christie's (Londres) el 9 de diciembre de 2009 (Sale 7901. Lot 122).

http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5392192

[Consulta: 22 de julio de 2011]

²⁴⁷² Información que aparece en la ficha de la obra que facilita Chrisities. Ibídem nota anterior.

²⁴⁷³ Drury, M., 1978, vol. CVIII, nº 197, p. 55.

²⁴⁷⁴ Perrault, G., "Les Procédes de Dorure", *L'Estampille*, 1988, nº 212, p. 26.

²⁴⁷⁵ Verlet, P., 1956, vol. I, p. 39.

*sculptés et argentés... L'écran a coulisse de même brocart garni au tour de galon d'argent rebordé... le bois sculpté argenté...*²⁴⁷⁶.

El plateado podía combinarse también con el dorado en un mismo mueble. Una decoración que según Verlet se empleó en especial en el mobiliario realizado para María Antonieta²⁴⁷⁷. Un ejemplo de ello lo tenemos en el conjunto²⁴⁷⁸, compuesto por doce asientos de diferente tipo, un escabel (Fig. D.64) y una pantalla de chimenea, realizado por Georges Jacob entre 1785-1786 en madera de haya tallada, dorada y plateada²⁴⁷⁹ para el denominado Boudoir de Marie Antonieta en Fontainebleau, decorado con boiseries a base de paneles pintados con motivos de inspiración clásica sobre fondo plateado y enmarcados por elementos de talla dorada con toques de plata (Fig. D.65).

Pero también otros personajes de la corte poseyeron muebles plateados, como es el caso de la cama realizada para la condesa de Du Barry en el año 1772 que se describe en un documento del tapicero Capin²⁴⁸⁰:

Livré par le Sr Capin, tapissier. Pour servir à Made la Cmtesse Dubary au Château de Fontainebleau-N°4320-Un meuble de gros de Tours broché en chevreffeilles, fond blanc, encadre d'une bordure de la même étoffe, consistant en: Un lit en baldaquin de forme nouvelle... Le bois du lit à fond sanglé et roulettes... composé de son baldaquin en ovale surmonté de deux torutrelles dans des branches de myrte et de roses, des chantournés formés par 3 coquilles marnies, les dedans de celle de face et les dehors des deux autres sont argentés, le tout enrichi de guirlandes, festons de feuilles de vignes et grappes de raisins sculptés et dorés...

Este mueble ha desaparecido en la actualidad, así como las facturas correspondientes al año 1772 por lo que se ignoran sus artífices²⁴⁸¹. Únicamente se conserva la maqueta de cera que serviría de modelo para su posterior ejecución²⁴⁸².

Del mismo modo, en los inventarios de los bienes de la Corona antes citados aparecen ciertos muebles con dicho recurso ornamental. Así, en el redactado en el año 1708 figuran: *...Dix-huit tabourets... bois sculptés dorés et argentés...*²⁴⁸³ *deux fauteuils... les bois sculptés dorés, sur fond d'argent, avec diverses couleurs...*²⁴⁸⁴ *Deux fauteuils... les bois dorés et argentés...*²⁴⁸⁵ *Huit sieges plians... les bois dorés et argentés...*²⁴⁸⁶. Así mismo en el inventario realizado en 1730 se relacionan:

*...deux fauteuils... les bois dorés et argentés... Huit des pliants... les bras dorés et argentés... les quatre autres pliants... les bois... comme les précédents*²⁴⁸⁷. *Quinze escabellons de trois thermes*

²⁴⁷⁶ Deville, J., 1878-1880, p. 483.

²⁴⁷⁷ Verlet, P., 1956, vol. I, p. 25.

²⁴⁷⁸ Carlier, Y., *Le Boudoir de Marie-Antoniette à Fontainebleau*, 2006, pp. 42-47.

²⁴⁷⁹ Se desconoce el paradero de todos los asientos a excepción de una butaca que pertenece al Museo Caluste Gubelkian de Lisboa (inv. 38), el escabel que se conserva en su ubicación original en Fontainebleau (inv. F 3368C) y la pantalla de chimenea que forma parte de la colección del Metropolitan Museum (inv. 1971.206.16). Carlier, Y., 2006, pp. 46, 47.

²⁴⁸⁰ Verlet, P., 1990, p. 66.

²⁴⁸¹ Según Verlet, podría haberla construido Nicolas-Quininbert Foliot (1706-1776) correspondiendo el dorado y plateado a la viuda Bardou. Verlet, P., 1990, vol. I, p. 67.

²⁴⁸² Ibídem nota anterior.

²⁴⁸³ Deville, J., 1878-1880, p. 442.

²⁴⁸⁴ Deville, J., 1878-1880, p. 445.

²⁴⁸⁵ Deville, J., 1878-1880, p. 449.

²⁴⁸⁶ Deville, J., 1878-1880, p. 450.

²⁴⁸⁷ Deville, J., 1878-1880, p. 480.

*en consolles de bois sculté, doré et argenté avec six festons de bois sculté doré, le bois suporté par trois petites consolles de bois sculte'et argenté...*²⁴⁸⁸.

Por último, recogemos aquí la factura que emite en 1764 el pintor dorador Charles Bardou por el trabajo realizado en el nuevo dosel del trono de Luis XV diseñado, y probablemente tallado también, por los hermanos Sébastien-Antoine y Paul-Ambroise Soldtz en 1743 para sustituir el antiguo de Luis XIV²⁴⁸⁹.

...avoir doré d'or jaune toillée et argentée tout les rubans et flèches d'argent moulu bruni, et avoir doré d'or jaune et or vert le tour du dais du trosne du Roi, consistant en deux grande pièces de devant très riches de sculpture, et ornée par devant de guirlandes de laurier, et les quatre draperies des enfants or et argent moulu employé sur lesdites traverses; plus avoir argenté les quatre enfants par quatre soins différents.

Como vemos, en el texto se indica la utilización de oro amarillo y de oro verde en el perímetro del dosel, así como el empleo de oro y plata en polvo.

Además, el plateado podía combinarse con la pintura en el mobiliario. En este sentido podemos recordar aquí la referencia de Verlet²⁴⁹⁰ a la existencia, en el primer tercio de la centuria, de ciertos muebles plateados como sillas, camas y mesas de lujo, con toques de colores vivos en determinadas zonas. También afirma este autor²⁴⁹¹ que los muebles pintados podían presentar una bicromía amarillo-plata.

En el inventario del Palacio de Versailles del año 1708 encontramos muebles en los que el plateado se combina con la pintura: *...Deux fauteuils et douze plians... le bois sculptés et peints de fleurs sur fond d'argent...*²⁴⁹² *Cinq plians... les bois peints de fleurs sur fond d'argent...*²⁴⁹³. En el inventario del mismo palacio del año 1718 figuran también algunos muebles con dicha decoración²⁴⁹⁴:

...deux fauteuils... les bois peints fond jaune avec feuilles et ornemens scultés et argentés... les douze plians de même damas... les bois... comme aux fauteuils. Et l'écran... le bois sculté et argenté sur fond jaune et ombré d'amarante. Les deux sofas... bois des sofas scultés de feuilles et ornements argent's sur fond jaune ombrés d'amarante... Quatre fauteils... les bois... de même... Dix sieges... les bois... comme aux fauteuils... Et l'écran... le bois sculté, peint et argenté de même...

Por último, podemos apuntar que el uso de ambos metales aparece ocasionalmente en ciertos muebles lacados a la europea, como es el caso de una cómoda de hacia 1710 que presenta una decoración en estilo Berain dorada y plateada sobre fondo negro imitando la marquetería Boulle²⁴⁹⁵.

²⁴⁸⁸ Deville, J., 1878-1880, p. 491.

²⁴⁸⁹ Maës, A., «L'ameublement du Salon d'Apollon, XVIIe-XVIIIe Siècle», *Bulletin du Centre de Recherche de Versailles*, 2013 <http://crcv.revues.org/12144> [Consulta: 27 de enero de 2014]

²⁴⁹⁰ Verlet, P., 1956, vol. I, p. 40.

²⁴⁹¹ Verlet, P., 1956, vo. I, p. 42.

²⁴⁹² Deville, J., 1878-1880, p. 451.

²⁴⁹³ Deville, J., 1878-1880, p. 452.

²⁴⁹⁴ Deville, J., 1878-1880, pp. 476, 477.

²⁴⁹⁵ Wolvespeges, T., 2000, p. 94.

En cuanto a la técnica de aplicación del plateado es posible que, como indica Watin²⁴⁹⁶, se siguiera el mismo procedimiento que para la ejecución del dorado Pero con la salvedad de que, en lugar de la imprimación amarilla y el bol, se empleaba un mordiente de tono blanquecino. También en este caso debía extenderse siempre un barniz al alcohol para conservar el aspecto de la plata²⁴⁹⁷. Por otra parte, cabe mencionar que las superficies plateadas podían ornamentarse con arenados²⁴⁹⁸ y las zonas mate realizarse a base de polvo de plata²⁴⁹⁹.

Por lo que atañe a la técnica de la corladura no hemos localizado referencias a su uso en los autores consultados. Este hecho podría deberse a que, según Perrault²⁵⁰⁰, constituía una práctica prohibida en Francia desde la Edad Media la aplicación de barnices de tono amarillo para imitar el oro sobre la plata y otros metales, como el estaño o el cobre. Sin embargo, Watin²⁵⁰¹ proporciona indicaciones para su confección, lo que demuestra que éstos debieron de emplearse, aunque probablemente de forma limitada.

3.5.4. ITALIA

De este país son abundantes las referencias en la bibliografía al uso del plateado en el mobiliario durante todo el siglo XVIII. Así, en González Palacios²⁵⁰² encontramos una sucinta mención a un dorador llamado Filippo Rizzo que plateaba marcos, además de dorar todo tipo de objetos para las familias nobles de Génova. Desconocemos la fecha exacta en que este artífice desarrolló su actividad, si bien dicho autor señala que está documentado su trabajo para los Brignoli en el año 1738²⁵⁰³. Esta técnica se utilizó además en el norte de Italia en los espejos, como se puede constatar en uno realizado en Turín hacia 1750²⁵⁰⁴ con un alto copete de talla calada con “ces” entrelazadas y motivos vegetales rematados por un ramillete de flores. También el plateado reviste otro producido en Piamonte en 1760²⁵⁰⁵, con copete y faldón de talla calada con rocallas.

Por otra parte, también se utilizó en este país la plata en unión con la pintura o la laca como se puede apreciar en una consola genovesa de hacia 1760²⁵⁰⁶ del Palacio Durazzo de Genova con talla de flores, hojas y rocalla en tonos rojos, verdes, rosas y amarillos. Así mismo, en otras zonas como Las Marcas se produjeron, en la primera veintena del siglo, muebles lacados en tonos amarillos, azules o verdes que servían de fondo a las decoraciones florales policromadas perfiladas, con frecuencia, con molduración plateada o corlada²⁵⁰⁷. También en Emilia Romania se utilizó en abundancia la plata, así como la corladura, en unión con la laca, muchas veces de tono marrón²⁵⁰⁸. Además, González Palacios indica²⁵⁰⁹ que en Sicilia fue común el uso de la plata, cuya fría

²⁴⁹⁶ Watin, J.F., 1772, III, p. 226.

²⁴⁹⁷ Watin, J.F., 1772, III, p. 227.

²⁴⁹⁸ Ibídem nota anterior.

²⁴⁹⁹ Watin, J.F., 1772, III, p. 226.

²⁵⁰⁰ Perrault, G., 1988, p. 26 y 1997, p. 60.

²⁵⁰¹ Watin, J.F., 1772, III, p. 227.

²⁵⁰² González Palacios, A., 1996a, p. 166.

²⁵⁰³ Ibídem nota anterior.

²⁵⁰⁴ Child, G., 1990, p. 279.

²⁵⁰⁵ Child, G., 1990, p. 281.

²⁵⁰⁶ Constantino Fioratti, H., 2004, p. 174.

²⁵⁰⁷ Barbolini Ferrari, E., 2004, p. 42.

²⁵⁰⁸ Ibídem nota anterior.

²⁵⁰⁹ González Palacios, A., 1990, p. 72.

tonalidad combinaba bien con la rica decoración en pastilla pintada o lacada que gozó de gran favor entre los mueblistas insulares.

Otro recurso decorativo que aparece en el mobiliario italiano de esta centuria es la utilización del oro y la plata en un mismo mueble algo que, como vimos en su lugar correspondiente, ya se empleaba en el siglo precedente en este país. Como ejemplo de ello podemos citar un sofá y un espejo estilo rococó en madera dorada y plateada, que fueron realizados para decorar determinadas salas del Palacio Barberini de Roma²⁵¹⁰. También se adornan así una pareja de consolas florentinas realizadas por Lorenzo Dolci entre 1790-91, que se exhibe en la Sala di Giove del Palacio Pitti²⁵¹¹. Las patas y cintura de las mismas estan decoradas con delicada talla de madera a base de conchas marinas, corales y perlas sobre fondo dorado de abigarrado punteado. El plateado que reviste las conchas ha adquirido un tono negruzco, apreciándose solamente en ciertos puntos el brillo de la plata. Además, en estas consolas hemos creído apreciar restos de bronceados en determinadas zonas de la talla. Por último, cabe señalar que son numerosos los marcos sicilianos dorados y plateados que se conservan en la actualidad, como es el caso de uno de mediados del XVIII que presenta además veladuras transparentes en tonos rojos y verdes sobre la plata²⁵¹². Según González Palacios²⁵¹³, las corlas de estas tonalidades así como las azules constituyen un recurso ornamental típico del mobiliario neoclásico napolitano.

Pero también el dorado y el plateado podían alternarse en un mismo mueble con la laca o la pintura, como es el caso de una cómoda romana de hacia 1740²⁵¹⁴ con talla en tonos verde y rojo. Además, en el fondo de los cajones y en los laterales presenta un estofado de losanges en negro y oro (Fig. D.66). Dicha ornamentación la encontramos igualmente en una cornucopia genovesa del tercer cuarto de la centuria, con dos brazos para velas y talla floral lacada y pintada en el copete²⁵¹⁵. También podemos mencionar al respecto una cama con baldaquino, probablemente florentina, de finales del siglo XVIII con talla dorada y plateada y los fondos pintados de verde²⁵¹⁶.

Sin embargo, la producción más importante de muebles en los que se hacía uso de la plata fueron aquellos corlados. Un tipo de ornamentación que según ciertos autores²⁵¹⁷ se manifiesta en mayor medida, y siempre progresivamente, a partir del primer cuarto de siglo. No obstante, otros señalan que esta técnica fue típica del mueble meridional de toda la centuria²⁵¹⁸. Los revestimientos corlados podían cubrir por completo la superficie de los muebles, no solo los de tamaño reducido como apliques de luz de pared, candelabros, etc., sino también los de mayores dimensiones. Ejemplo de ello es una poltrona napolitana de mediados de la centuria o una pareja de butacas sicilianas de finales de la misma. Unas obras que proceden de un palacio de la ciudad de Caserta y que salieron a la venta en una subasta realizada en Milán en el año 2006²⁵¹⁹. Asimismo,

²⁵¹⁰ González Palacios, A., 1990, p. 94.

²⁵¹¹ MPP 1911, nn. 19555-19556. Estas consolas aparecen publicadas en Colle, E., 1992, p. 133.

²⁵¹² Lodi, E. y Montinari, A., 2003, p. 205.

²⁵¹³ González Palacios, A., 1990, p. 164.

²⁵¹⁴ Constantino Fioratti, H., 2004, p. 186.

²⁵¹⁵ González Palacios, A., 1996a, p. 218.

²⁵¹⁶ Melegati, L., *Saper vedere il mobile di Antiquariato*, 2009, p. 114.

²⁵¹⁷ Barbolini Ferrari, E., 2004, p. 36.

²⁵¹⁸ González Palacios, A., 1990, p. 164.

²⁵¹⁹ Bossi, K., (coord.), "Importante collezione proveniente da un Pallazzo di Caserta", 2006, pp. 8 y 20.

http://www.porroartconsulting.it/pdf/Porro_asta_25.pdf

podemos citar aquí unos taburetes sicilianos de la primera mitad del siglo XVIII, inspirados en el estilo Regencia francés, con talla corlada sobre fondo plateado²⁵²⁰. Esta combinación resulta algo inusual ya que no hemos encontrado referencias a ella en la bibliografía, ni tampoco la hemos podido identificar en otros muebles. También podemos mencionar aquí una consola rococó napolitana que se conserva en el museo de Villa Floridiana de Nápoles²⁵²¹, así como otra siciliana de hacia 1750 que forma parte de la colección J. Paul Getty Museum de los Angeles²⁵²² (Fig. D.67). Sin embargo, el uso de la plata corlada no se limita exclusivamente al sur de Italia sino que también ésta fue frecuente, en otras zonas como es el caso de Venecia, donde se sigue la tradición iniciada en el siglo anterior²⁵²³.

Por otra parte, conviene señalar que la corla se empleó en abundancia como complemento decorativo de los muebles pintados o lacados realizados en Sicilia y en Nápoles²⁵²⁴. Lo que se constata en vitrina rococó²⁵²⁵ lacada con motivos chinoscos y floreos sobre un fondo verde claro y cuyas patas, copete, molduración y demás elementos tallados están corlados. Esta obra se conserva en el Museo Correale de Sorrento. Además, en Nápoles fue muy frecuente la combinación del blanco con la corladura en el mobiliario neoclásico. Un ejemplo lo encontramos en el museo de Villa Floridiana donde existe un tocador a juego con un reclinatorio de la segunda mitad del siglo XVIII, en los que se combina la laca blanca con la corla²⁵²⁶. Asimismo son abundantes los muebles napolitanos con esta ornamentación que aparecen en el comercio del Arte. Así en la subasta que tuvo lugar en el año 2006 en Milán, antes mencionada, salieron a la venta varios muebles pintados de blanco y con plata corlada de la segunda mitad del siglo XVIII, entre los que podemos mencionar una consola, dos sillerías, una pareja de consolas de media luna y cuatro sillas²⁵²⁷.

En otras zonas de la península itálica se empleó también la combinación de la pintura o la laca y la corladura. En este sentido, González Palacios²⁵²⁸ señala que en Lucca las sillas y cómodas se enriquecen a menudo de tenues revestimientos lacados en delicado contraste con el brillo del oro y de la *mecca*. Como ejemplo de ello, podemos mencionar una silla del año 1765 pintada en verde y corlada²⁵²⁹. Igualmente, en Emilia Romagna, se recurrió a la aplicación de la corladura en unión con la laca o la pintura, como aparece en una consola de la primera mitad del siglo XVIII, pintada en azul claro con talla corlada. Esta pieza salió a la venta en una subasta de Christies en Londres en el año 2008²⁵³⁰. Lo mismo sucede en Lombardía, tal y como se constata en una cómoda de mediados del siglo XVIII lacada en azul con rocallas corladas²⁵³¹.

[Consulta: 8 de enero de 2011]

²⁵²⁰ Melegati, L., 2009, p. 29.

²⁵²¹ González Palacios, A., 1990, p. 112.

²⁵²² Inv. n° 95.DA.6.

²⁵²³ González Palacios, A., 1981, III, p. 912.

²⁵²⁴ Vaccari, A.V., 1992, p. 173.

²⁵²⁵ González Palacios, A., 1990, p. 91.

²⁵²⁶ González Palacios, A., 1990, p. 113.

²⁵²⁷ Bossi, K., 2006, pp. 64 y 65, 74 y 75.

²⁵²⁸ González Palacios, A., 1990, p. 71.

²⁵²⁹ González Palacios, A., 1990, p. 217.

²⁵³⁰ Esta consola se subastó en Christie's (Londres) el 4 de diciembre del año 2008 (Sale 7631, Lot 30).

<http://www.christies.com/lotfinder/furniture-lighting/an-italian-gilt-varnished-silvered-mecca-light-blue-painted-5161260-details.aspx>. [Consulta: 27 de julio de 2014]

²⁵³¹ Barbolini Ferrari, E., 2004, p. 135.

En cuanto a la técnica de aplicación de la corladura, únicamente hemos encontrado sucintas menciones a ello en la bibliografía. A este respecto, González Palacios²⁵³² indica que consistía en extender sobre la lámina de plata una sustancia traslúcida de tono amarillo dorado a base de goma laca. Por su parte, Vaccari²⁵³³ opina que se trataba de una mezcla de resina vegetal, como la sandárac, diluida en esencia de trementina que se aplicaba a pincel sobre la talla plateada para comunicarle una tonalidad áurea. Otros autores proporcionan fórmulas más complejas para confeccionar la *mecca*, como por ejemplo una a base de sándalo, sangre de drago, cúrcuma, trementina de Venecia, gomaguta y sandárac disueltos en alcohol²⁵³⁴.

Para finalizar, señalaremos que muchos de los muebles plateados y corlados realizados en esta centuria en Italia han sido objeto de restauraciones inadecuadas, que han hecho desaparecer con frecuencia su técnica original. En este sentido podemos mencionar el caso de los muebles napolitanos neoclásicos que, como indica González Palacios²⁵³⁵, han sido con frecuencia repintados o restaurados de forma deficiente, alterando el brillo original de la laca o eliminando las veladuras sobre la plata que podían aparecer en estos muebles. De hecho, son numerosos los muebles italianos que presentan en la actualidad la superficie plateada libre de corladura, lo que puede ser fruto en ocasiones de limpiezas inadecuadas o tratarse de replataados. Otras veces las superficies originalmente corladas pueden encontrarse redoradas, como sucedió en el caso de una pareja de cornucopias posiblemente italianas del siglo XVIII-XIX (Fig. D.68). Gracias al estudio practicado en estos objetos durante su proceso de restauración (Inf. D.27) se pudo establecer que la superficie a la vista estaba redorada al aceite con pan de oro falso, es decir con una aleación de cobre y cinc (1,8µm. de grosor). El pan metálico se asentaba sobre una capa coloreada mediante amarillo de plomo, azul Verditer y verde cromo²⁵³⁶. Bajo el aparejo de yeso de este redorado se identificó el revestimiento metálico original a base de pan de plata fina (1,5µm. de grosor) que se había aplicado sobre una capa de cola animal, extendida directamente sobre el aparejo de yeso. Además, sobre la superficie plateada se constató la presencia de un barniz confeccionado exclusivamente con goma laca disuelta probablemente en una sustancia volátil como el alcohol, al no haberse detectado aceites en el mismo. Es posible que este barniz se aplicara con el objetivo de aportar un tono dorado a la plata para que semejara el oro, es decir que se tratara de una corla. Una suposición que se basa en el empleo de la goma laca, tal y como hemos planteado anteriormente en este capítulo al referirnos a las corlas.

4. CONCLUSIONES

De todo lo desarrollado en este capítulo podemos destacar una serie de cuestiones con relación a la práctica del dorado y del plateado de los muebles de la centuria que nos ocupa. En primer lugar, el profuso empleo del oro en los muebles europeos, pudiendo abarcar toda la superficie, o aparecer como complemento decorativo de aquellos pintados o con maderas vistas y también en los que se imitaban los mármoles, el Carey o

²⁵³² González Palacios, A., 1990, p. 72.

²⁵³³ Vaccari, A.V., 1992, p. 211.

²⁵³⁴ Sabatelli, F., (dirigido por), 1992, p. 362.

²⁵³⁵ González Palacios, A., 1990, p. 164.

²⁵³⁶ Esto pigmento permite datar el redorado a partir del siglo XIX.

determinadas maderas. La presencia del dorado en los últimos casos tenía el objetivo estético de conseguir contrastes cromáticos en la superficie del mueble, así como resaltar la ornamentación pintada o las calidades de la madera a la vista, en especial de la caoba y el nogal. Además, el oro servía para definir las formas del mueble, por lo que se solía situar en las molduras y la talla. Igualmente podía aplicarse en filetes y en motivos decorativos aislados.

En la ejecución del dorado se aprecian ciertos cambios con el transcurso de los años y la sucesión de los diferentes estilos, pero también se mantienen materiales y procedimientos similares a los del siglo anterior, como veremos al referirnos a las características de los revestimientos dorados del mobiliario de esta centuria.

Otra cuestión relevante es la constatación del uso en la práctica de procedimientos y materiales contemplados en los textos de la centuria. Así por ejemplo, podemos mencionar que el proceso de dorado al agua que recoge Watin se ejecuta casi en los mismos términos por parte de ciertos doradores franceses, a la vista de algunas de sus facturas. Además, en los análisis científicos efectuados en algunos muebles, se ha comprobado la utilización de fórmulas semejantes a las que indica dicho autor para la confección del bol o del *jaune d'encollage*. Unas sustancias que, en las obras analizadas, suelen aparecer dispuestas en la forma indicada por Watin. Asimismo, en Inglaterra se ha constatado la utilización de ciertas técnicas y materiales, a través de estudios científicos o de referencias documentales que se recomiendan en tratados anteriores, contemporáneos o incluso en algunos posteriores a la fecha de las obras en que aparecen. Este último dato demuestra que los textos pueden reflejar tanto la práctica artesanal anterior como la del momento en que se escriben. Como ejemplo de ello podemos recordar el uso de la pintura blanca al óleo denominada *dead white*, que describe años más tarde Sheraton. No obstante, conviene señalar que son muchos los métodos y sustancias que se reflejan en la literatura de la época cuya aplicación en la práctica todavía no se ha podido comprobar a falta de estudios científicos o por haberse eliminado de los muebles a causa de intervenciones posteriores en los mismos.

Aportamos a continuación una serie de datos, obtenidos de las diferentes fuentes de información manejadas, que podrían definir los revestimientos dorados de la centuria desde una perspectiva general. Para empezar, el uso mayoritario del dorado al agua en el mobiliario de los países europeos a los que nos venimos refiriendo a lo largo de este trabajo, a excepción quizá de Inglaterra donde parece que el dorado al aceite jugó también un papel importante, aunque nunca preponderante, por lo menos hasta finales de siglo. Este sistema se podía utilizar para cubrir por completo los muebles o solo parcialmente para obtener superficies mate en aquellos dorados al agua, en las zonas con arenados, en las superficies de pasta en relieve y en los objetos de *papier maché*. También podía aplicarse en los muebles con madera vista y sus imitaciones, como hemos comprobado en algunos asientos españoles de caoba que imitan prototipos ingleses. Sin embargo, en casi todos los casos mencionados podía recurrirse alternativamente al dorado al agua. Además conviene mencionar que, en los análisis efectuados, se constata la utilización mayoritaria como mordiente del oro de aceite teñido con pigmentos de tono amarillento o bien de aceite sin colorear, dispuesto sobre una capa de dicha tonalidad.

Igualmente es preciso resaltar que, con relación al dorado con mordiente graso, se producen varias innovaciones en Francia, como la aparición de los sistemas

denominados *dorure á l'huile simple* y *dorure á l'huile vernie polie*, siendo este último el más empleado en el mobiliario²⁵³⁷. En cuanto a los mordientes del oro, surgen algunos nuevos a base de barnices entre los que se encuentra el que Watin define con la expresión “barniz de laca”, confeccionado con goma laca diluida en alcohol, y otros, en los que se utilizan nuevos ingredientes, como es el caso de la “sisa de oro de lacadores” en Inglaterra. Por último, podemos mencionar que en este siglo aparece en los textos franceses el término *mixti6n*²⁵³⁸, utilizado para designar determinados mordientes del oro y que en la actualidad constituye una de las denominaciones más utilizadas para definir el dorado con mordiente graso.

Por otra parte, se pueden apuntar ciertas características de los revestimientos dorados de esta centuria, como podría ser el predominio de los contrastes mate-brillo cuya finalidad consistía en crear diferentes efectos cromáticos y lumínicos en la superficie dorada, así como resaltar la ornamentación tallada. Así, el oro mate se solía circunscribir a los fondos lisos y a las zonas más rehundidas de la talla. Dichos contrastes se van acusando más conforme las superficies se liberan de talla, que se vuelve más ligera, dejando superficies más amplias de oro limpio. A ello contribuye también la progresiva disminución de la ornamentación del yeso en el mobiliario rococó y que en el neoclásico tiende, por lo general, a desaparecer. Sin embargo, esta decoración se mantiene todavía en ciertos prototipos, como las consolas italianas y en especial en los marcos de pinturas o de espejos.

Cabe recordar aquí que en las facturas españolas e inglesas consultadas no suele mencionarse la existencia de dichos contrastes, donde solo se especifica que la superficie iba dorada y bruñida. No obstante, en el caso de Inglaterra se constata que su aplicación estaba, en muchos casos, ya prevista con anterioridad a la ejecución del dorado, como lo testimonian los dibujos preparatorios de ciertos marcos. Además, se ha verificado su presencia en superficies consideradas originales a partir de los estudios científicos practicados en determinados ejemplares de ambos países.

Para la obtención de estos contrastes se podía dorar al agua toda la superficie, empleando bol rojo y una preparación amarilla, y bruñir unas zonas y otras no, acentuando el aspecto mate de las no bruñidas con cola. Una práctica que se ha verificado científicamente en muebles ingleses y franceses de dicha centuria y que se ajusta igualmente a las indicaciones de los textos de época. Pero también, se podían dorar al agua las zonas bruñidas y al aceite aquellas mate lo que, en opinión de ciertos autores de la época, aumentaba el aspecto mate de las mismas. Este procedimiento lo hemos identificado en la mayor parte de los muebles españoles analizados, donde se utiliza mayoritariamente bol rojo, como asiento de los dos tipos de dorado. En Francia se recurrió también, para la obtención de dichos contrastes, a un nuevo sistema de dorado mixto denominado “dorado a la griega” que, al parecer, se aplicó durante un corto periodo de tiempo, y que se ha identificado en muebles que se conservan en la actualidad bajo posteriores redorados.

Otra característica de los recubrimientos dorados de este siglo es la presencia de acabados sobre el oro aplicados para conseguir determinados efectos estéticos, como imitar el bronce dorado. Éste acabado de tono rojizo, que se extendía casi siempre sobre el oro mate en alternancia con el dorado bruñido, se denominaba *vermeil* en Francia y

²⁵³⁷ Watin, J. F., 1772, III, p. 232.

²⁵³⁸ Watin, J. F., 1772, III, p. 206.

encarnado, bermejo y probablemente también “bronceado” en España. No obstante, hay que tener en cuenta que el último término en los textos de época y en los documentos de archivo, también hace alusión a la simulación del bronce en su color natural, es decir sin dorar. En este caso se podían emplear para su ejecución polvos de bronce o purpurina.

También es habitual la realización de arenados, cuyo objetivo consistía en destacar la ornamentación circundante y además, al ser mate el arenado, de resaltar al máximo el oro bruñado. Este recurso ornamental fue muy frecuente en los marcos de espejos y de pinturas y, en menor medida, en otros muebles como asientos o consolas.

Así mismo es típico de esta centuria el empleo, en un mismo mueble, de diferentes tonalidades de oro, como el rojo, el verde y el amarillo. Esta práctica se menciona en ciertas fuentes de la época y en la bibliografía posterior, pudiéndose observar aún en ciertas obras de los diferentes países. El uso de esta técnica decorativa en el mobiliario podría constituir una novedad con respecto a siglos anteriores, ya que no hemos encontrado referencias al respecto en las diferentes fuentes consultadas.

Además, conviene resaltar el uso en Inglaterra del llamado *double gilding*, con la pretensión de que la superficie dorada adquiriera un aspecto lo más semejante posible al del oro macizo. Este método no lo hemos localizado con anterioridad en las fuentes manejadas, a excepción de lo que hemos interpretado como una referencia al plateado doble en una factura del siglo XVII inglesa²⁵³⁹. Igualmente podríamos incluir aquí la posible utilización de dos láminas de pan de oro superpuestas en un marco del siglo XVI italiano del Victoria and Albert Museum²⁵⁴⁰. Estos datos nos llevan a pensar que, si bien el “dorado doble” pudo haberse utilizado en otras épocas, hasta el siglo XVIII no se convierte en una práctica más o menos habitual en el mobiliario de lujo.

Podemos señalar también que en este siglo, sobre todo en el neoclasicismo, es menos frecuente que en el anterior la ornamentación del oro con cincelados, aunque estos se aprecian todavía en los marcos de pinturas y espejos. En el resto de los muebles neoclásicos es poco habitual que el oro aparezca así ornamentado, a excepción de aquellos italianos y especialmente en el caso de las consolas toscanas, cuyos faldones suelen presentar graneados y punteados en los fondos.

Citaremos seguidamente otros aspectos de los revestimientos dorados de esta centuria. En primer lugar y en cuanto a las maderas, se recurre a las habitualmente utilizadas en épocas anteriores, es decir, al pino, el haya, el álamo, esta última sobretudo en los países mediterráneos, o el roble en Inglaterra y en menor medida en Francia. Destaca además, el uso del nogal, en especial en el país galo, aunque también se emplea en Italia e Inglaterra y, de forma más puntual, en España. Por último mencionar que en Inglaterra se recurrió al uso de la caoba, tanto para ornamentarla parcialmente con dorados como para cubrirla por completo de oro, al contrario de lo que se suele pensar en la actualidad.

Pero también los motivos en relieve podían realizarse en Inglaterra con estuco de yeso o pasta prensada, denominados *gilt gesso* y *compo* o *compositum* respectivamente. En Francia se sustituyó ocasionalmente la talla de madera en los marcos por pasta en relieve, elaborada con un sistema similar que recibía el nombre de *ouvrage de*

²⁵³⁹ Se trata de una factura de Philip Bromfield del año 1635 por la realización de varios muebles “plateados dos veces”. Yorke, J., 1998, p. 124.

²⁵⁴⁰ Victoria and Albert Museum, inv. n° 594-1869. Powell, C. y Allen, Z., 2010, p. 45.

composition. Por su parte, en Italia se continuó la tradición de ornamentar parcialmente los muebles con la técnica de la pastilla.

Por lo que respecta al aparejo, en Inglaterra y Francia se sigue confeccionando con creta mientras que en Italia y España se elabora con yeso y en todos los casos en unión con cola animal. Un hecho que testimonia el mantenimiento de las prácticas de siglos anteriores.

En cuanto al bol predomina el uso de diferentes tonalidades de rojo, aunque también podía ser de color amoratado o violáceo en países como Francia, normalmente aglutinado con cola animal. En los estudios científicos practicados en los muebles no se suele especificar del tipo de cola animal empleada, es decir, si se trata de la de pergamino, conejo o pescado, limitándose a definirla como cola animal o proteica.

Otro hecho relevante son las menciones, en la mayor parte de los textos europeos de la centuria, al oro falso, un material que ya aparece en las fuentes desde antiguo pero que ahora se denomina “oro de Alemania”, a diferencia de épocas anteriores. Parece ser que éste se empleó con frecuencia en las superficies lacadas²⁵⁴¹, donde también fue habitual el uso de polvo de diferentes metales como el de estaño o cobre.

También podemos destacar que en España encontramos las primeras referencias documentales a la utilización de la purpurina en los muebles²⁵⁴².

Otro dato de interés se refiere al uso del polvo de oro fino, tanto en las lacas como en las superficies pintadas, para ejecutar diferentes motivos decorativos a punta de pincel. Igualmente existe constancia de la realización de determinadas ornamentaciones doradas a base de pintura que imitaba el oro. Una práctica que se recoge además en las fuentes de la época.

Además, cabe mencionar que muchos de los materiales empleados en el dorado o plateado de las superficies se podían adquirir ya confeccionados, como es el caso de determinados mordientes, entre los que se encuentran el denominado “aceite de Augsburgo”²⁵⁴³ o de ciertos barnices como, por ejemplo, el “de corleadura” en España²⁵⁴⁴.

Podemos destacar también algunos rasgos de los muebles en los que se combina la pintura y dorado. Así, en estos ejemplares fue muy habitual en la centuria la presencia del tono blanco así como los colores denominados “de porcelana” y “perla”, estos dos últimos en España e Italia. Todos estos recubrimientos se confeccionaban, como norma general en la mayor parte de los países, con blanco de plomo, también llamado albayalde en nuestro país y *biacca* en Italia. En esta última nación solía bruñirse y combinarse a veces con dorado cubierto con *carminio*, es decir con el acabado rojizo denominado *vermeil* en Francia.

Además, en España, los análisis efectuados en los revestimientos blancos del mobiliario muestran el reiterado uso para su confección de la pintura al óleo, que se combinaba con

²⁵⁴¹ Bonnani, F., 1723, cap. XVI, p. 159.

²⁵⁴² AGP, Reinados, Carlos III, leg. 64.

²⁵⁴³ Bonnani, F., 1723, cap. XVI, p. 162.

²⁵⁴⁴ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 125.

el dorado bruñido. En Inglaterra este tipo de pintura se utilizó también para confeccionar el color designado como *dead white* y que, así mismo, solía aparecer en unión con el oro bruñido. Por su parte, en Francia las superficies se realizaban por lo general al temple de cola que cuando se barnizaba recibía el nombre de *chipiolin*, en cuyo caso no solía combinarse con el oro. Cuando se deseaba aplicar oro, probablemente se recurriera, al igual que sucedía con las *boiseries*, a un tipo de pintura también al temple que se dejaba sin barnizar, llamada *blanc du Roi*. El motivo del empleo de esta pintura era que al ser mate contrastaba en gran medida con el brillo del oro.

Por otro lado y en relación al plateado, se empleó como ornamentación del mobiliario en mayor o menor medida en casi todos los países, aunque siempre fue menos habitual que el dorado²⁵⁴⁵. En la actualidad son escasos los muebles enteramente plateados que se conservan, tanto por haber sido más limitada su producción como por haberse eliminado de los muebles o haberse redorado posteriormente.

En este siglo se continúa recurriendo a la combinación del plateado con el dorado²⁵⁴⁶ y, a veces también en estos casos, con la pintura. Además, el plateado se empleó como complemento decorativo de los muebles pintados y de aquellos con maderas vistas, en los que puntualmente se utilizaba polvo de plata para la ejecución de motivos que iban incisos en la madera, técnica desarrollada en Cataluña en la segunda mitad de la centuria. Dicho material se aplicó igualmente en los objetos lacados. Del mismo modo, en ciertos textos de época franceses²⁵⁴⁷ se alude al uso del polvo de plata en las zonas que debían quedar mate de los objetos plateados al agua con pan de plata fina.

En cuanto al asiento de la plata, los análisis científicos practicados en muebles españoles han mostrado el uso de bol amarillo, ocre o pardo y, puntualmente, rojizo. También hemos encontrado ejemplares en los que el pan de plata se extiende directamente sobre el aparejo de yeso mediante un mordiente al aceite. Sin embargo, en ningún caso se ha localizado bol de tono negro. Conviene recordar aquí que en ciertos muebles ingleses se ha identificado la presencia de un estrato de tono grisáceo, como asiento de la plata, a base de carbonato cálcico y pigmento negro²⁵⁴⁸.

Por lo que atañe al corleado, fue una técnica muy frecuente en Italia y también en otros países como Inglaterra y España, principalmente en el área mediterránea. Esta técnica podía aparecer cubriendo por completo la superficie de los muebles o disponerse en ciertas zonas de aquellos pintados o con maderas vistas.

Debemos resaltar aquí que es difícil establecer en la actualidad cuándo un mueble iba originalmente plateado o corlado, por el amarilleamiento de las resinas empleadas tanto en las superficies plateadas, para evitar su ennegrecimiento, como aquellas en las que se deseaba imitar el aspecto del oro. En ambos casos, la apariencia de las superficies presenta al envejecer un tono marrón amarillento, más o menos oscuro. Pero incluso mediando un análisis científico es complicado determinar esta cuestión, debido a que

²⁵⁴⁵ Entre otros motivos, como venimos apuntando a lo largo de este trabajo, por el rápido deterioro de la plata que se manifiesta en la pérdida de su brillo metálico y color natural, que se vuelve negro.

²⁵⁴⁶ Un recurso decorativo, que como vimos en su momento, ya se aplicaba en los muebles en la centuria anterior.

²⁵⁴⁷ Watin, J. F., 1772, III, p. 226.

²⁵⁴⁸ Ver p. 383.

los colorantes pueden desaparecer por efecto de la luz, a la que son muy vulnerables. Como hemos apuntado antes, un dato que podría ayudar a dilucidar esta cuestión sería el considerar que cuando se identifica goma laca, existía, en principio, intención de corlar, ya que esta resina posee suficiente colorante para ello. Además, si se quisiera mantener el tono de la plata se habrían empleado otras resinas más incoloras, como la sandáraca, la almáciga o el copal, como figura en la mayor parte de los tratados de la época. Podemos recordar al efecto que Dossie²⁵⁴⁹ considera que otras resinas diferentes a éstas conferirían a los barnices destinados a proteger el color natural de la plata un tono demasiado amarillo. Por su parte, Watin²⁵⁵⁰ indica que los “barnices de oro” o corlas se confeccionaban con goma laca como resina base, aunque especifica que debían cargarse con sustancias colorantes.

Por último, debe tenerse en cuenta que un gran número de muebles del siglo XVIII están total o parcialmente redorados, en muchos casos a base de métodos y sustancias diferentes a los originales. Esto implica, lógicamente, que su apariencia actual no se corresponde con aquella original, lo que además dificulta su estudio sin la ayuda de métodos de análisis científico, siempre y cuando se conserven restos del original.

Asimismo, dichas prácticas han sido la causa de la desaparición de algunos de los recursos decorativos utilizados originalmente en el mobiliario dorado de la época, como los bronceados u otros acabados aplicados sobre el oro, los cincelados o la ornamentación del yeso. También han motivado el ocultamiento bajo otros revestimientos nuevos de la técnica del “dorado a la griega” en los muebles franceses, y de muchas superficies plateadas o corladas. En definitiva, podemos afirmar que estas intervenciones han sido responsables de que ahora los muebles dorados del siglo XVIII presenten, con frecuencia, un aspecto plano, uniforme y sin contrastes cromáticos, algo que se aleja de la apariencia original de estas superficies por la variedad de recursos decorativos que podían ofrecer. Una variedad técnica y estética que ha llevado a ciertos autores²⁵⁵¹ a afirmar que los doradores de este siglo configuraron un nuevo “lenguaje del oro”.

²⁵⁴⁹ Dossie, R., 1758, III, pp. 401, 402.

²⁵⁵⁰ Watin, J. F., 1772, I, p. 80.

²⁵⁵¹ Cession, C., 1990, p. 33.

CAPÍTULO V. EDAD CONTEMPORÁNEA

CAPÍTULO V. EDAD CONTEMPORÁNEA

I. SIGLO XIX

1. FUENTES LITERARIAS-TRATADÍSTICA

En el siglo XIX se publican numerosos textos en los diferentes países europeos en los que se contienen recetas e instrucciones para el dorado de diferentes superficies. No obstante, muchos de ellos constituyen recopilaciones de recetas que se toman de obras anteriores que no suelen aportar información novedosa en cuanto a la técnica que nos ocupa. Pero también aparecen tratados de técnica redactados por especialistas, cuyos contenidos testimonian de forma más fiable la práctica del dorado y su evolución en este siglo. En consecuencia recogemos aquí únicamente aquellos textos que consideramos más ilustrativos al respecto.

El primer texto que se edita en Inglaterra en este siglo es el titulado *The Cabinet Dictionary*²⁵⁵², obra del conocido diseñador y ebanista Thomas Sheraton (1751-1806). Este autor aborda, entre otros asuntos, los diferentes métodos y sustancias que se empleaban por entonces en Inglaterra para la ejecución de los revestimientos dorados de los muebles. Así, empieza refiriéndose al dorado al aceite del que afirma que era el más común en ese país así como el más duradero. Para su aplicación era necesario preparar previamente la superficie extendiendo dos capas de una imprimación a base de blanco de plomo, litargirio y aceite de linaza, que se habían cocido previamente juntos, a lo que se añadía después esencia de trementina:

*In gilding in oil, which is chiefly used in the country, being in all cases the most durable, care must be taken to lay an even foundation by white lead, ground in linseed oil and gold litharge... Having grined the white lead with this oil, it may be brought to a proper temper by spirits of turpentine, and then laid upon the surface to be gilded, which it have not been already painted, may require two coats, before the gold size be laid on. If this preparation be not brought smooth, it is in vain to expect good work*²⁵⁵³.

Vemos que para obtener una superficie dorada de calidad era imprescindible que la imprimación estuviera totalmente lisa y uniforme antes de extender el mordiente.

Sheraton indica que los mordientes empleados en este tipo de dorado podían comprarse en las tiendas de pinturas, especificando además que cuando el dorado debiera ejecutarse con celeridad el mordiente utilizado por los lacadores era el más apropiado para fijar el oro, ya que éste secaba en menos de cuatro horas: *...may be purchased at the colour shops; and if the work require to be quick done, japanner's gold size muft be used, as it will be ready for gilding in about four hours or less*...²⁵⁵⁴. Pero éste no servía cuando se requería dorar amplias superficies por secar demasiado rápido, recomendando en su lugar el que denomina “mordiente del pintor de casas” que tardaba veinticuatro horas en adquirir el estado idóneo para recibir el oro:

...but where a considerable quantity is required to be done at one time, as in house work, it dries too quick, and it is therefore requisite to employ the house painter's gold size... frequently

²⁵⁵² Londres 1803. Edición consultada 1970.

²⁵⁵³ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 223.

²⁵⁵⁴ Ibídem nota anterior.

*requires twenty-four hours to be in a state fit for laying on the gold... and if it be of a good quality, the longer it is in drying, the greater luster in gilding will be produced...*²⁵⁵⁵.

Este mordiente, si era de buena calidad, cuanto más tardaba en secar, mas brillante resultaba la superficie dorada. Además, podía acelerarse el secado del mordiente añadiéndole barniz de copal mezclado con esencia de trementina en la proporción adecuada al tipo de trabajo a efectuar: *Gold size may be brought to dry to any time by a judicious admixture of copal varnish and spirits of turpentine, to suit the nature of the work*²⁵⁵⁶.

El autor señala también que el ingrediente principal de los mordientes era el aceite graso de calidad que se elaboraba exponiendo aceite de linaza al calor del sol en verano. Un procedimiento con el que éste se aclaraba, eliminándose también con ello las partes grasas que impedían que secara, y además que las pinturas al óleo adquirieran el lustre adecuado:

*The general constituent parts of gold sizes, consists of producing fine fat oil which is of fine linseed oil exposed to the sun's heat in summer, by which it is bleached and cleared from those greasy and viced particles, which prevent oils from drying, and the paints, with which it is mixed from bearing that lustre which they retain when mixed up with good oils*²⁵⁵⁷.

A este aceite, para confeccionar el mordiente, se añadían pigmentos como el ocre, el bermellón o el rojo de plomo finamente pulverizados:

*To this kind of oil is added Oxford ocher, and vermilion, or fine red lead ground fine as possible, and thus brought as near to the colour of gold as it will admit of, so that in cases where the gold leaf is not quite perfect, it may be less observable, and also that the gold may be the better supported in its lustre and true colour, when the work is finished*²⁵⁵⁸.

Vemos que esta mezcla debía asemejarse al máximo al color del oro con el fin de que cuando éste no se había extendido perfectamente, ello fuera menos evidente y también para conseguir una identidad cromática con el oro una vez finalizado el dorado. Además Sheraton cita otro mordiente, recomendado por algunos doradores, que se confeccionaba con los restos de pintura de los pinceles que quedaban en el fondo del recipiente donde se ponían en remojo en trementina, cuya consistencia grasa se incrementaba con el paso del tiempo: *The cleanings of the painter's pencils, in the turpentine pan, which settle to the bottom, and incline to a flate of fatness the longer they are in reserve, is recommended by some gilders as a good size...*²⁵⁵⁹. Constatamos aquí que en el siglo XIX continúa en uso uno de los mordientes del oro más habituales desde el siglo XVII.

Siguen una serie de instrucciones para la ejecución del dorado de calidad. En primer lugar se menciona que, además de tener perfectamente limpios todos los materiales, el mordiente debía estar pegajoso a la hora de asentar el oro, un extremo que se comprobaba tocándolo con el dedo. *In gilding well, it requires great care to keep every article clean, and to find the size in a true state of tenacity for the reception of the*

²⁵⁵⁵ Ibídem nota anterior.

²⁵⁵⁶ Ibídem nota anterior.

²⁵⁵⁷ Sheraton, T., 1970, vol. II, pp. 223, 224.

²⁵⁵⁸ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 224.

²⁵⁵⁹ Ibídem nota anterior.

gold...²⁵⁶⁰ Así mismo, para aplicar el pan de oro en la superficie se considera que la forma más adecuada consistía en tomarlo del librillo con el cuchillo de dorador, deslizándolo por detrás de cada pan y depositarlo después sobre el pomazón:

*In taking the gold out of the book... and the knife may then be put under it, and laid on to the gilding cushion... when it may be cut to the size wanted, by holding the knife in a horizontal position, that the edges may touch the gold in every part at once*²⁵⁶¹.

Se comprueba en el texto que para cortar el oro el cuchillo debía apoyarse horizontalmente sobre el mismo para que el filo lo cortara de manera uniforme y de una sola vez. Después la punta del pincel de dorar debía pasarse por la cara del artífice para que, al humedecerse ligeramente, se pudieran coger los trozos de oro y colocarlos seguidamente en el lugar correspondiente de la superficie:

*A gilder's tip must then be passed slightly over the face, to give a moisture to the hairs of the tip, which being pressed to the cut gold will bring it up, and the gold is thus applied to its place, which should be at the end of the work next to the gilder and his cushion, for then he covers the size as he advances, so that his stroke with the cotton in smoothing the gold is less liable to catch the size*²⁵⁶².

Vemos que debía empezarse a dorar por el extremo de la obra más cercano al dorador para que, al ir aplicando el mordiente, no se pegara el algodón a él cuando se pasaba sobre las zonas recién doradas para alisarlas.

Por último el autor menciona que los objetos que se debían ubicar en el exterior, cuando no se requería que fueran muy brillantes, podían acabarse con barniz de copal para protegerlos de los agentes atmosféricos y la usura:

*If the work be exposed to the weather, and is not required to be very brilliant, it may be varnished with thin copal, so as not much to injure the look, and thus made more secure from external pressure or violence*²⁵⁶³.

En el texto se especifica además que el barniz a utilizar debía ser ligero, para no dañar el aspecto del dorado. Sin embargo, no se aportan datos sobre el diluyente del copal ni tampoco se indica si se añadían otros ingredientes a la mezcla. No obstante, quizá Sheraton se esté refiriendo aquí al barniz empleado en el dorado de las sillas, como veremos más adelante, confeccionado con copal diluido en esencia de trementina²⁵⁶⁴.

Por lo que respecta al dorado al agua, Sheraton señala que cuando se aplicaba en las superficies de madera se denominaba “oro bruñido” y que se trataba de un sistema apropiado únicamente para las obras de interior. Así mismo, puntualiza que éste aventajaba al dorado al aceite en cuanto a lustre y apariencia:

*Water gilding upon wood, is that generally termed burnished gold, and is only proper for internal works... As to lustre and effect, it has doubtless the advantage of oil gilding, but is attended with much more trouble and expence*²⁵⁶⁵.

²⁵⁶⁰ Ibídem nota anterior.

²⁵⁶¹ Ibídem nota anterior.

²⁵⁶² Ibídem nota anterior.

²⁵⁶³ Ibídem nota anterior.

²⁵⁶⁴ Sheraton, T., 1977, vol. II, p. 232.

²⁵⁶⁵ Sheraton, T., 1977, vol. II, p. 227.

Este método implicaba, como se dice en el texto, un trabajo mucho más laborioso y costoso.

A continuación describe el procedimiento empleado para su ejecución, comenzando con la elaboración de la cola que se utilizaba en el aparejo de yeso. Ésta se obtenía de pergamino blanco de la mejor calidad que se cocía en la misma proporción de agua hasta que se reducía a la mitad, momento en que se colaba y dejaba enfriar:

*The size used for burnished gold, is made of the finest white parchment, made in quantities proportioned to the work to be gilded. The proportion of parchment is nearly a quarter of a pound to a quarter of water, or rather more water, which will be boiled down to about half that quantity, and then must be strained through a cloth... and... after standing to cool*²⁵⁶⁶.

Para la confección del aparejo se molía y tamizaba blanco de España, añadiéndose después a la cola de pergamino, que se había disuelto previamete al fuego. Después, se remová todo con una espátula de madera hasta que adquiría la consistencia de una crema espesa: *...Spanish white is then to be pounded, and sifted clear of heterogenous particles, and the size being dissolved over the fire, the whiting is poured into it, and stirred about by a wooden spatula, till it comes to the consistence of strong cream...*²⁵⁶⁷. De esta mezcla se extendían de cinco a nueve capas en función del tipo de superficie a dorar, pero siempre dejando secar cada una de ellas antes de extender la siguiente: *With this mixture, the work to be gilded must be covered 5, 6, 7, 8, or 9 times, according to the nature of the work... Observe, each coat of whiting must dry before another is laid on...*²⁵⁶⁸.

Sucesivamente el autor describe la operación del repasado del yeso, que se iniciaba alisando la superficie con una pequeña raedera de hierro confeccionada al efecto y humedeciendo ligeramente el aparejo, para facilitar su ejecución y evitar llevarse todo el yeso. Para definir los perfiles de las molduras y conseguir que la superficie aparejada tuviera la tersura necesaria para recibir el oro se utilizaban, según las zonas, diferentes materiales como limas, piedra pómez o papel de lija:

*After the work is finished in the number of coats, the first thing is to clean the squares by a small iron rake made for the purpose; in doing which, the surface of the whiting should gently be damped, that the superfluous substance may easily come away without tearing the whole from the wood. In this operation files, pumice stone, and glass paper, are variously applied to recover the out-line of the mouldings, and to give each surface a necessary smoothness to receive the gold size; and to effect this completely, it is usual to give the whole a water polish, by a rag dipt in water, and passed gently over the whole, so as not to wear down the whiting too much*²⁵⁶⁹.

Vemos que al final normalmente se pulía toda la superficie empleando un trapo humedecido en agua, pero pasándolo suavemente para que no se rebajara en exceso el aparejo.

La siguiente operación consistía en aplicar sobre toda la superficie una mano de tierra de pipa diluida con cola de pergamino, que debía ser un poco más floja que la empleada en el aparejo. Además, el autor especifica que la tierra de pipa podía comprarse en Londres ya preparada e indica que los doradores que trabajaban en el campo podían

²⁵⁶⁶ Sheraton, T., 1977, vol. II, p. 228.

²⁵⁶⁷ Ibídem nota anterior.

²⁵⁶⁸ Ibídem nota anterior.

²⁵⁶⁹ Ibídem nota anterior.

encargarla también allí al igual que la cola, sustancias que se conservaban mucho tiempo en buen estado y podían diluirse en cualquier momento con agua:

*Then take pipe clay, which in London may be brought ready for the purpose; and they who gild in the country may send for this and the gold size, which will keep a considerable time, and may at any time be softened by moisture. In using this pipe clay, it must be diluted with the parchment size made a little weaker, and laid once over the work*²⁵⁷⁰.

Se trata de una operación que no habíamos encontrado en los tratados de técnica ingleses de siglos anteriores.

A continuación se extendía una capa de color amarillo abase de pigmento ocre y cola de pergamino, con el objetivo de cubrir aquellas partes de la talla y de las molduras donde no se extendía el oro: *With the same size mix yellow ochre, and go once over the work. This coat is for the purpose of such parts of the carving or edges of mouldings as require no gold*²⁵⁷¹.

Para la confección del bol se utilizaba uno de buena calidad, pulverizado finamente con agua, a lo que se incorporaban negro de plomo, un poco de aceite de oliva y de cera de abejas. A todo ello se añadía cola y se mezclaba hasta obtener una pasta de consistencia semejante a una crema espesa:

*Take one pound of fine bole in fine powder... and grind it fine, with clean water... With this grind 2 ounces of black lead, then add 2 scruples of oil of olives, and 1 of bees wax, which must be all united in one mass, and brought to the consistency of a thick cream, by means of the strong size, and in a blood warm state laid twice over the work*²⁵⁷².

El bol se empleaba templado, extendiéndose dos manos sobre la superficie a dorar.

Otra forma de preparar el bol consistía en mezclar tierra de pipa, sanguina, negro de plomo, aceite y sebo que después se disolvían al fuego con cola más floja que en el caso anterior:

*Take a pound and a half of tobacco pipe clay, half a ounce of red chalk, a quarter of an ounce of black lead, 40 drops of sweet oil, and 3 drams of pure tallow, grind the clay, chalk and black lead, separately, very fine in fair water; then mix them together, add the oil and tallow, and grind the whole to a consistence. Lastly, take a weaker size with some of the bole thus prepared, and melt them over the fire, and proceed to give it the last coat; but previous to this, every rough or knotty particle of the former coats must be smoothed*²⁵⁷³.

Constatamos aquí que antes de extender la última capa de bol debían haberse pulido las anteriormente aplicadas, para eliminar cualquier irregularidad.

Seguidamente se procedía a fijar el oro en la superficie embolada, para lo que éste se cortaba y manipulaba de la misma forma que se hacía en el dorado al aceite: *Proceed now to lay the gold... The cutting and management of the gold is the same as for oil gilding already described*²⁵⁷⁴.

²⁵⁷⁰ Sheraton, T., 1970, vol. II, pp. 228, 229.

²⁵⁷¹ Ibídem nota anterior.

²⁵⁷² Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 229.

²⁵⁷³ Ibídem nota anterior.

²⁵⁷⁴ Ibídem nota anterior.

Para bruñir era necesario atender al tiempo que pasaba desde que se había acabado de dorar ya que, en caso contrario, esta operación plantearía más dificultades y no se obtendría el resultado deseado: *When the work is ready for burnishing... The time ought to be carefully attended to, otherwise the burnishing will be more troublesome, and will not have the desired effect*²⁵⁷⁵. De hecho, si la superficie dorada seca en exceso la piedra no corre bien por ella y se puede rallar, y si está demasiado húmeda se levanta el oro. Además, al dorar se requería tener en cuenta las partes que iban a quedar mate para resaltar convenientemente las partes bruñidas, ya que tales contrastes incrementaban la belleza de la obra dorada: *In gilding it is proper to observe such parts as are to be matted, that suitable relief may be given to the burnished parts. Such contrasts add much to the beauty of the work*²⁵⁷⁶.

Además, Sheraton menciona que para proporcionar un aspecto mate al dorado algunos artifices pulían antes el bol para que quedara más terso y después cubrían el oro con cola de pergamino floja, mientras que otros solamente daban unos toques con el pincel embebido en cola, y cuando secaba frotaban suavemente la superficie con algodón: *In matting, some polish the parts befor the gold is laid on... and afterwards size it over with the former parchment size weakened, and some simply pencil it over with size, and after it is dry, pass over it with fine cotton wool*²⁵⁷⁷.

Por otra parte, el autor se refiere al proceso a seguir para dorar sillas lacadas al presentar ciertas diferencias con respecto a los sistemas que acabamos de examinar. Unas diferencias que, según él, venían determinadas fundamentalmente por el hecho de que en el caso de las sillas se requería no ensuciar la superficie²⁵⁷⁸ y actuar con la máxima celeridad para acabar el trabajo lo antes posible:

*Gilding chairs. This branch of gilding is, in some respects, conducted differently from the others in oil and water already mentioned, though the principles of both are the same. The difference is chiefly in point of time, as the chair branch requires the utmost dispatch, that the work may be kept clean, and quickly turned out of hand*²⁵⁷⁹.

Por estos motivos se empleaba el “mordiente de oro de los lacadores”, al ser una sustancia de rápido secado y que exigía que el oro se extendiera con pericia: *Hence the japanner's gold size is of a composition that dries rapidly, and requires the gold to be laid on in the most expert way*²⁵⁸⁰. Con dicho objetivo en el caso de los estrechos fileteados o bandas, motivos que eran los más empleados en las sillas, los panes debían cortarse individualmente con el papel utilizado para intercalarlos en el librito debajo y colocando otra hoja de papel encima, que se eliminaba al asentar las tiras de oro, lo que permitía que el trabajo pudiera efectuarse con más velocidad:

*And for this purpose, in narrow fillets, which it chiefly consists of, the leaves of gold may be cut off singly, and cut upon the cushion with the paper under it, and another blank leaf being laid over the gold, and turned over as the narrow slips of gold are laid on, so that the ti pis not wanted, and the work is executed with proportionably greater swiftness*²⁵⁸¹.

²⁵⁷⁵ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 230.

²⁵⁷⁶ Ibídem nota anterior.

²⁵⁷⁷ Ibídem nota anterior.

²⁵⁷⁸ Al estar ya lacada.

²⁵⁷⁹ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 231.

²⁵⁸⁰ Ibídem nota anterior.

²⁵⁸¹ Ibídem nota anterior.

También era necesario actuar con mayor rapidez aquí que cuando se hacía uso de otros mordientes al aceite ya que el utilizado en las sillas secaba antes:

*And it is necessary to begin rather sooner in this than in the other oil gold size, on account of its drying quicker, and it need not be pressed down with cotton till the whole of the chair is covered, and then pass the cotton over the whole*²⁵⁸².

Vemos que en este caso tampoco se necesitaba pasar por encima el algodón después de fijar el oro para asentarlos bien, sino que esta operación se realizaba una vez finalizado el dorado de toda la silla.

Sheraton indica además que antes de dorar debían haberse lacado previamente las partes destinadas a ello, para que el oro no se estropeara con la manipulación al lacar. Otro motivo para actuar así era que podían perfilarse las líneas o filetes de oro con laca, utilizando un color semejante al del fondo. Esto era especialmente importante en el caso de las decoraciones florales, ya que resultaba imposible dorarlas de forma tan exacta como para que no fuera necesario delinear sus formas después aplicando el color del fondo a pincel:

*All the japan part of the chair ought to be finished, before the gilding be entered upon, that the gold may not be disturbed in handling, and not merely for this reason, but that the lines or fillets of gold may be trimmed up, by japanning the uneven edges with a colour suitable to the ground, especially if the gilding be any part of it flowered work, for it is impossible to gild the outlines so clean as to require no help by the pencil dipped in the ground colour; and moreover, it should be noticed, that in some cases of small flower or leaf work, it is best to lay on the gold without regard to the outline, and afterwards draw upon the gold, and pick in the ground of the outline*²⁵⁸³.

El autor recomienda además que antes de extender la cola para marcar el dibujo ésta, por ser incolora, debía teñirse para poder distinguir donde se había aplicado al proceder a fijar el oro. Para ello se añadía un poco de rojo de plomo, de bermellón o de ocre, mientras que para los fondos oscuros bastaba el blanco de plomo:

*In sizing over for the gold, it should be so coloured, as to distinguish the sizing work from the ground of the chair; for the size of itself bears no material colour. A little red lead, vermilion, or ochre, will generally do; or if for a dark ground, mix with the size a little white lead*²⁵⁸⁴.

En cuanto a la confección del “mordiente de lacadores”, Sheraton proporciona una fórmula a base de goma animé pulverizada con asfalto, rojo de plomo, litargirio y pigmento de sombra. Todo ello se mezclaba con aceite de linaza, se cocía y al enfriar debía adquirir la consistencia de la brea. Por último se colaba el mordiente con un trozo de franela:

*The japanner's gold size may be made by pulverizing gum animi and asphaltum, of each 1 ounce; red lead, litharge of gold, and umbre, of each 1 ounce and a half, mixing them with a pound of linseed oil, and boiling them, observin to ftir them till the whole be incorporated, and appear, on growing cold, of the confitence of tar. Strain the mixture through a flannel...*²⁵⁸⁵.

²⁵⁸² Ibídem nota anterior.

²⁵⁸³ Ibídem nota anterior.

²⁵⁸⁴ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 232.

²⁵⁸⁵ Ibídem nota anterior.

El autor también proporciona otra receta más sencilla que consistía en añadir goma animé pulverizada al aceite de linaza mientras cocía:

*Another more simple may be made of 1 pound of linseed oil, 4 ounces of gum animi; powder the gum, and mix it gradually with the boiling oil. Let it continue to boil, till it be the consistence of tar, and then strain it as before*²⁵⁸⁶.

Por lo que respecta al dorado al agua de las sillas, al mediar aparejo de yeso en la confección de la laca, éste servía también como base del dorado. Por lo tanto, únicamente debían extenderse una o dos manos de bol y después aplicar el oro, siguiendo el mismo procedimiento que en el resto de las superficies de madera:

*In gilding chairs with burnished gold... the chairs are usually primed with whiting, and the japan laid upon it, forms a base for the gold; it is generally sufficient to give only a coat or two of the bole size, and then lay on the gold as in other works*²⁵⁸⁷.

Por último el autor nos informa de que el dorado de las sillas debía protegerse siempre con un barniz, siendo el más apropiado al efecto el que se elaboraba con copal diluido en esencia de trementina:

*The gold in chair work ought to be varnished to secure it, and the best varnish for this purpose is copal, diluted a little with the spirit of turpentine, that it may dry quick, and be more transparent over the gold, which it injures very little when it is thoroughly dry*²⁵⁸⁸.

Este barniz, de rápido secado, era transparente por lo que afectaba poco a la apariencia del oro cuando estaba totalmente seco.

Por otro lado, Sheraton se refiere al bronceado de las superficies como una técnica que hacía uso de un color que imitaba al bronce y del que existían dos tipos: el rojo y el amarillo o dorado. El último se confeccionaba únicamente con polvo de cobre que debía ser el más fino posible. El primero de ellos se elaboraba de la misma forma pero añadiendo una pequeña cantidad de ocre rojo bien pulverizado:

*Bronze also denotes a prepared colour, wherewith to imitate bronze. There are two sorts, the red bronze, and the yellow or golden. The latter is made solely of copper dust, which must be the finest and brightest that can be got: the former is made of the same, with the addition of a little quantity of red ochre well pulverized. Both these bronzes are laid on with varnish; and to prevent the work from turning of a greenish hue, it must be dried over a chafing dish as soon as bronzed*²⁵⁸⁹.

Vemos que ambos tipos se extendían con barniz y para evitar que la superficie pintada adquiriera una tonalidad verdosa debía secarse nada más aplicarse.

En el año 1803 se publica en Ginebra la obra de Jean François Tingry titulada *Traité theorique et pratique sur l'art de faire et appliquer le vernis*²⁵⁹⁰ en la que existen algunos datos de interés sobre la ornamentación con pintura de los muebles, que a veces se combinaba con oro. Así al describir la pintura al óleo, que incluía los dos tipos a los que

²⁵⁸⁶ Ibídem nota anterior.

²⁵⁸⁷ Ibídem nota anterior.

²⁵⁸⁸ Ibídem nota anterior.

²⁵⁸⁹ Sheraton, T., 1970, vol. I, p. 102.

²⁵⁹⁰ Esta obra se publica traducida al inglés en 1804, 1816 y 1823.

se refiere Watin en el siglo anterior: *peinture à l'huile ordinaire y peinture à l'huile vernie polie*²⁵⁹¹, señala que la última se aplicaba en algunos muebles de lujo:

*Tous les fonds de voitures sont peints à l'huile, vernis et ensuite polis. Certains meubles de prix... exigent aussi cette dernière opération, qui leur donne beaucoup d'éclat, et qui les dispose à un reflet de lumière plus uniforme*²⁵⁹².

El autor también hace alusión a la pintura al temple que comprendía la denominada *détrempe commune*, la *détrempe vernie*, que recibía el nombre de *chipolin*²⁵⁹³ y el *blanc du roi*²⁵⁹⁴, tipos que asimismo describe Watin. Según Tingry²⁵⁹⁵ las dos últimas, cuando se combinaban con el oro, eran las ornamentaciones más elegantes y demandadas para embellecer los palacios. Además, indica que el *chipolin* se reservaba, debido a lo laborioso de su ejecución, a los muebles lujosos: *...cet ordre de peinture, vraiment noble est réservé, à raison du grand travail au'il exige, au meubles de prix...*²⁵⁹⁶. Tingry nos informa asimismo de que el brillo de esta pintura se acentuaba con el uso del dorado mate, lo que se apreciaba a la vista de los soberbios apartamentos reales: *... à la vue de ces superbes appartemens dont l'éclat de la peinture, relevé par le mat de l'or qui se lie bien à ce genre...*²⁵⁹⁷. En el mismo sentido señala que cuando se empleaba esta pintura en elementos de escultura, era habitual resaltar su brillo con el del oro que se dejaba mate en todas las zonas de mayor volumen de la obra:

*Lorsque le Chipiolin est destiné à des morceaux de sculpture, on a coutume d'en relever l'éclat par celui de l'or, qu'on applique et qu'on laisse mat sur toutes les parties saillantes de l'ouvrage. Cette addition ajoute singulièrement à la richesse et à la magnificence de ce genre de décoration*²⁵⁹⁸.

Por otra parte, Tingry aporta un par de datos con relación a la técnica del dorado. Así, en la parte de su obra dedicada a los barnices incluye una fórmula de un barniz graso al oro o de color dorado que se confeccionaba con ámbar, como resina base, y goma laca disueltas en aceite de linaza con la adición de esencia de trementina. Para su elaboración se fundían ambas resinas separadamente, mezclándose después en caliente con el aceite de linaza y la esencia. Al enfriar la mezcla se añadían diferentes sustancias colorantes:

*On fait fondre séparément la résine lacque: on y ajoute le succin préparé et divisé, l'huile de lin et l'essence très chaudes. Lorsque le mélange a perdu une partie de sa chaleur on mélange en proportions relatives, des teintures de rocou, de terre-mérite, de G.résine gutte et de sang-dragon...*²⁵⁹⁹.

²⁵⁹¹ Tingry, J. F., 1803, vol. II, p. 235.

²⁵⁹² Tingry, J. F., 1803, vol. II, p.236.

²⁵⁹³ Según Tingry no se sabía con certeza cual podía ser el origen de esta denominación, barajándose dos posibilidades al respecto. Así, algunos creían que podía basarse en la semejanza existente entre el aspecto que ofrecía esta pintura y el mármol llamado *cipiolin* o *chipolin*, opción por la que se inclina el autor aventurando que quizá la pintura llamada *chipolin* fuera una imitación de dicho mármol. Sin embargo, otros opinaban que este nombre derivaba del uso, por los primeros pintores que la emplearon, de jugo de cebolla en la imprimación. Tingry, J. F., 1803, vol. II, p. 285. A nuestro juicio, si la segunda hipótesis fuera cierta se trataría de una técnica surgida en Italia donde este vegetal se llama *cipolla*, ya que en francés se denomina *ognion*.

²⁵⁹⁴ Tingry, J. F., 1803, vol. II, p. 269.

²⁵⁹⁵ Tingry, J. F., 1803, vol. II, p. 258.

²⁵⁹⁶ Tingry, J. F., 1803, vol. II, p. 286.

²⁵⁹⁷ Ibídem nota anterior.

²⁵⁹⁸ Tingry, J. F., 1803, vol. II, p. 288.

²⁵⁹⁹ Tingry, J. F., 1803, vol. I, pp. 244, 245.

Constatamos que esta receta la toma Tingry de la obra de Watin²⁶⁰⁰.

Además, el autor cita un barniz graso que podía emplearse también como mordiente del oro: *Vernis gras qui peut servir de mordant d'or...* que se preparaba con aceite de linaza cocido, trementina de Venecia y amarillo de Nápoles, pigmento que sustituía en este caso a las resinas debido a su naturaleza secativa y sobre todo por su color que semejaba al del oro: *Le jaune de Naples... est substitué ici aux résines, à cause de sa vertu siccative et sur-tout de sa couleur qui imite l'or*²⁶⁰¹. Tingry puntualiza que se hacía abundante uso de este mordiente en el dorado: *On fait un grand usage de ce vernis pour appliquer l'or en feuilles...*²⁶⁰².

En el año 1825 Jean Riffault publica en París el *Manuel Theorique et Practique du Peintre en Batiments, du Doreur et du Vernisseur*. En esta obra se incluye un extenso apartado dedicado al dorado para cuyo desarrollo el autor sigue con bastante fidelidad la obra de Watin, tanto en lo relativo a la estructuración del argumento como a los contenidos. Así, comienza relacionando todos los instrumentos de dorador²⁶⁰³ y los materiales que empleaban estos artífices²⁶⁰⁴, a lo que sigue la descripción de los dos sistemas que se podían emplear para la aplicación de los revestimientos dorados²⁶⁰⁵: *De la manière de dorer en détrempe*²⁶⁰⁶ y *De la dorure a l'huile*²⁶⁰⁷. Sin embargo, conviene señalar que Riffault, a diferencia de Watin, no hace alusión alguna al “dorado al aceite barnizado y pulido” o al “dorado a la griega”, quizá por haberse dejado de utilizar ya en el siglo anterior, ni tampoco aborda la técnica del plateado.

No obstante, aunque eludiremos transcribir aquí los contenidos de esta obra, al exponerse prácticamente en los mismos términos que en la de Watin, citaremos algunos datos que no figuran en ella. Así, en relación con los mordientes al aceite, señala que el *mixture*²⁶⁰⁸ era un líquido utilizado por los buenos doradores y que se confeccionaba habitualmente fundiendo ámbar amarillo ó sucino, almáciga y betun en aceite graso, que después se aclaraba con esencia de trementina:

*...c'est un liquide qu'on forme ordinairement en faisant fondre une livre d'ambre jaune ou succin, quatre onces de mastic en larmes, et une once de bitumen dans une livre d'huile grasse, en éclaircissant cette mixture avec de l'essence...*²⁶⁰⁹.

Este autor especifica además que el mixtión, adecuadamente elaborado, superaba al resto de los mordientes utilizados en el dorado al aceite:

...Ce liquide, lorsque est bien préparé, l'emporte de beaucoup sur l'or-couleur et les mordans, en ce qu'il ne produit aucune épaisseur, et ne laisse apercevoir aucune soudure des feuilles d'or.

²⁶⁰⁰ Watin, J. F., 1772, I, p. 84.

²⁶⁰¹ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 245.

²⁶⁰² Ibídem nota anterior.

²⁶⁰³ Riffault, J., 1825, pp. 194-197.

²⁶⁰⁴ Riffault, J., 1825, pp. 197-202.

²⁶⁰⁵ Riffault, J., 1825, pp. 213-227.

²⁶⁰⁶ Riffault, J., 1825, pp. 202-215.

²⁶⁰⁷ Riffault, J., 1825, pp. 215-216.

²⁶⁰⁸ Watin ya habla de esta sustancia aunque no aporta fórmula alguna para su preparación. Watin, J. F., 1772, III, p. 206.

²⁶⁰⁹ Riffault, J., 1825, p. 201.

*Il suffit, qu'il ne soit ni trop lent ni trop prompt à sécher, enfin qu'il s'étende aisément sous le pinceau*²⁶¹⁰.

También existen algunas diferencias en la receta que proporciona Riffault para confeccionar el *vermeil*:

*On donne ce nom à une composition ainsi formée: Rocou, deux onces; gomme-gutte, une once; vermillon, une once; sang-dragon, une demi-once; cendres gravelées, deux onces. On fait bouillir le tout ensemble dans de l'eau, en consistance d'une liqueur, qu'on passe par un tamis de soie ou de mousseline...*²⁶¹¹.

Vemos que esta sustancia se elaboraba con bija, goma guta, bermellón, sangre de drago y cenizas graveladas. Para su uso se mezclaba con goma arábica. La diferencia entre esta fórmula y la de Watin²⁶¹² estriba en que en ella no se menciona el azafrán y sin embargo aparecen el bermellón y las cenizas graveladas, ingredientes que no figuran en la de dicho autor.

Además en esta obra se incluye la misma receta que aporta Tingry²⁶¹³, tomándola a su vez de Watin, para la confección de un barniz de corladura, denominado también aquí “barniz graso al oro”²⁶¹⁴.

Por otra parte, cabe señalar que Riffault hace alusión al dorado falso que se podía ejecutar con pintura de color amarillo dorado o con láminas de cobre batido:

*Il y a une espèce de dorure, qui, à proprement parler, n'en est pas une, on qui n'est qu'une fausse dorure; c'est celle dans laquelle, au lieu d'employer réellement de l'or, on se contente d'imiter la couleur de ce métal, au moyen d'une peinture d'un jaune doré, ce qu'on appelle alors travailler un sujet en or-couleur... On peut encore rapporter aux fausses dorures, celles qui sont faites avec des feuilles de cuivre battu...*²⁶¹⁵.

Riffault describe de forma extensa las técnicas que podían emplearse para pintar diferentes superficies, tomando como fuente también en este caso la obra de Watin. Así, al abordar los distintos tipos de pintura al temple, que denomina “pintura a la aguada”, señala: *On distingue trois sortes de détrempe, savoir: la détrempe commune, la détrempe vernie, qu'on appelle chipolin, et la détrempe au bleu de roi*²⁶¹⁶. Del chipolin puntualiza²⁶¹⁷: *...ainsi nommée du mot italiaen cipolla, ciboule, parce qu'il entre de l'aile dans sa préparation, passe pour être le chef-d'œuvre de la peinture d'impression.* Esta afirmación es errónea ya que Riffault afirma que este tipo de pintura se denominaba así por la palabra italiana cebolla ya que en su composición se utilizaba el ajo. Asimismo este autor se refiere a la pintura al óleo, mencionando las dos variedades que comprendía: *la peinture à l'huile simple y la peinture à l'huile verne polie*.²⁶¹⁸ No nos detendremos en este asunto dado que Riffault reproduce las descripciones de Watin. Además, al hablar de estas técnicas el autor no menciona su aplicación en los muebles.

²⁶¹⁰ Ibídem nota anterior.

²⁶¹¹ Riffault, J., 1825, pp. 201, 202.

²⁶¹² Watin, J. F., 1772, p. 223.

²⁶¹³ Tingry, J. F., 1803, I, pp. 244, 245.

²⁶¹⁴ Riffault, J., 1825, pp. 269, 270.

²⁶¹⁵ Riffault, J., 1825, p. 193.

²⁶¹⁶ Riffault, J., 1825, p. 141.

²⁶¹⁷ Riffault, J., 1825, pp. 155, 156.

²⁶¹⁸ Riffault, J., 1825, pp. 165, 166.

En 1827 M. Taylor publica en Londres *The Painter's, Gilder's and Varnisher's Manual*²⁶¹⁹, donde aparecen fórmulas e instrucciones para el dorado de diferentes materiales entre los que se encuentra la madera. Se hace alusión en primer lugar, en la parte de la obra dedicada a los barnices, a un tipo que denomina *mordant varnishes*, es decir una serie de sustancias a emplear como mordientes del oro. De estas sustancias el autor señala que existían diferentes formas de prepararlas y que casi todos los artesanos tenían una favorita²⁶²⁰. No obstante, cita una de las mejores a base de almáciga, sanádaraca, gomaguta y trementina disueltas en esencia de trementina. Otro buen mordiente se obtenía cociendo aceite y mezclándolo en caliente con un poco de esencia de trementina. Además, Taylor señala que la elección del mordiente dependía del tono que se deseara que tuviera el dorado resultante: oscuro o claro, rojo o amarillo²⁶²¹. Así mismo, recoge un mordiente para broncear que se confeccionaba mezclando asfalto y aceite secante disueltos en esencia de trementina²⁶²². Para finalizar, indica que uno de los mordientes más sencillos, que además de avivar el color del oro lo fijaba muy bien, era el que se elaboraba con un poco de miel disuelta en cola espesa²⁶²³.

Por otro lado, en este texto se describe el sistema inglés para confeccionar un mordiente denominado “gold oil-colour” a base de rojo de plomo, aceite secante y un poco de esencia de trementina, que se añadía para que el mordiente se extendiera bien sobre la superficie:

*The English method of preparing the colour in size... is to grind together some red oxide of lead with the thickest drying oil that can be procured-the older the better. To make it work freely, it is mixed, before being used, with a little oil of turpentine...*²⁶²⁴.

Seguidamente figura la preparación del bol para dorar al agua, llamado *gold water size*, mediante el uso de bol arménico, rojo de plomo, negro de plomo y una cucharada de aceite de oliva. Estos materiales se mezclaban después con cola de pergamino:

*One pound of Armenian bole, two ounces of red lead, and a sufficient portion of black lead, are ground separately in water, and then mixed, and re-ground with nearly a spoonful of olive oil. The gold size is tempered by mixing it in parchment size...*²⁶²⁵.

Además, en el texto se indica la forma de elaborar una mezcla denominada *preparatory size* que se solía utilizar al dorar marcos de espejos y pinturas con el objetivo de desengrasar la madera, favorecer que agarrara mejor el aparejo y preservarla de la acción biológica:

*The design of this composition (usually employed in gilding looking-glass and picture frames) is to obviate the greasiness of the wood, and to prepare it the better to relieve the coats which are to be laid on, and to preserve it from the ravages of worms*²⁶²⁶.

Esta sustancia se confeccionaba cociendo en agua una manojo de hojas de ajeno con dos o tres cabezas de ajo, a lo que se añadía después un puñado de sal y vinagre:

²⁶¹⁹ Edición consultada 1836.

²⁶²⁰ Taylor, M., 1836, p. 80.

²⁶²¹ Ibídem nota anterior.

²⁶²² Taylor, M., 1836, pp. 80, 81.

²⁶²³ Taylor, M., 1836, p. 81.

²⁶²⁴ Taylor, M., 1836, p. 95.

²⁶²⁵ Ibídem nota anterior.

²⁶²⁶ Taylor, M., 1836, p. 96.

*Boil a handful of the leaves of wormwood and two or three heads of garlic in a quart of water, until the liquor is reduced to one half; then strain it through a cloth, and add half a handful of common salt, and nearly half a pint of vinegar... When used, it is mixed with sufficient portion of good glue, boiling hot*²⁶²⁷.

Vemos que antes de emplear esta sustancia se incorporaba cola caliente.

Por otra parte, se proporciona una fórmula para preparar el aparejo a base de carbonato de calcio y cola de pergamino: *A quart of strong parchment size and half a pint of water are to be made quite hot, and to this are to be added two good handfuls of common whiting, passed through a fine sieve...*²⁶²⁸.

Asimismo, se recoge una receta para elaborar una pintura amarilla con pigmento amarillo ocre y cola de pergamino que servía en el dorado al agua para cubrir las zonas más hundidas donde no se extendía oro. Esta pintura también se utilizaba como preparación coloreada sobre la que se extendía el mordiente en el dorado al aceite:

*... Half a pint of parchment size is taken... of one half the strength of that used for the white coating; this is warmed, and there is mixed with it two ounces of yellow ochre, very finely ground in water; it is then left at rest, and the clear portion decanted, which gives a fine yellow colour, that serves, in water gilding, to cover those deep recesses into which the gold cannot be made to enter; it serves also as a mordant for the gold size*²⁶²⁹.

Por último, se cita una fórmula para preparar un líquido denominado *ormolu* empleado para proporcionar un aspecto cálido al oro:

*This is a liquid which gives to the gold a warm reflection. It is composed of two ounces of annatto, one ounce of gamboges, one ounce of vermillion, half an ounce of dragon's blood, two ounces of salt of tartar, and eighteen grains of good saffron. The whole is to be boiled in a quart of water, over a slow fire...*²⁶³⁰

Vemos que el *ormolu* se obtenía mezclando y cociendo en agua una serie de sustancias colorantes como achiote, gomaguta, bermellón, sangre de drago, azafrán y sal de tártaro.

En cuanto al proceso de dorado al agua, se indica que una vez aplicado el aparejo debía pulirse para obtener una superficie uniforme y tersa. Después se devolvía la obra al tallista para que recuperara los finos y delicados contornos de la talla:

*The whitened parts are to be rubbed lightly, so as to render the surface smooth and even to the touch... The work should now be returned to the Carver, to have the fine and delicate cutting of the sculptured parts restored*²⁶³¹.

Sin embargo, esta operación no era necesaria en el caso de los bajo relieves realizados con pasta a molde, elementos muy utilizados por entonces: *Where bas-reliefs cast from moulds are laid on a flat or curved surface, instead of the wood itself being carved, as is now commonly the case, this repairing process is unnecessary...*²⁶³².

²⁶²⁷ Ibídem nota anterior.

²⁶²⁸ Taylor, M., 1836, p. 97.

²⁶²⁹ Ibídem nota anterior.

²⁶³⁰ Taylor, M., 1836, pp. 97, 98.

²⁶³¹ Taylor, M., 1836, p. 132.

²⁶³² Ibídem nota anterior.

La siguiente operación consistía en aplicar una mano de preparación amarilla muy caliente por toda la superficie y, cuando secaba, se frotaba suavemente con cola de caballo para que quedara uniforme:

*The colouring yellow is now to be applied vey hot with, with a soft clean brush, so as to cover the whole work... when this yellow covering becomes dry, the whole surface is to be again gently rubbed with rushes, to remove all specks or hairs which may to be found on it, and to give an uniform surface, without th slightest inequality*²⁶³³.

Después, se extendían tres capas de mordiente, mezclándolo antes con cola de pergamino: *The gold size, which is the next thing to apply, you must temper, by mixing it with some parchment size... It is to be laid on warm... Three coats of size will be sufficient*²⁶³⁴.

A continuación, las partes lisas y de mayor tamaño se frotaban con un trozo de lino nuevo para que el oro se asentara correctamente, mientras que en las partes a bruñir debían aplicarse otras dos capas del mismo mordiente:

*When the tree coats of size are quite dry, the larger and smoother parts, which are entended to appear matted, are to be rubbed with a piece of new dry linen: this will cause the gold to extend itself evenly, and the water to flor over the sized surface without forming spots. To those parts which are not thus rubbed, but which are intended to be burnished, you must apply two additional coats of the same tempered gold size, to which a little water has been added to render it thinner...*²⁶³⁵.

El oro se fijaba a la superficie mojando previamente la zona a dorar con un poco de agua tibia aplicada a pincel, especificándose además que las zonas rehundidas debían dorarse antes que las de mayor relieve: *...first wetting the part (but only) on which the gold is to be applied, with fresh and cool water. The deep recesses should be gilt before the more prominent parts...*²⁶³⁶.

Una vez asentado el oro, las zonas mate debían cubrirse con una capa ligera de cola de pergamino templada, mientras que las que serían brillantes se bruñían con un bruñidor confeccionado con dientes de lobo, de perro o piedras de ágata acopladas sobre mangos de hierro o madera:

*Those parts of the gilding which it is wished to preserve of a matted appearance should have a slight coat of parchment size, which will prevent the gold from rubbing off. The size shoul be warm, but not hot, and its strenght half as great as that used with the colouring yellow. The parts to which it is desired to give a more brilliant appearance, are burnished with a burnisher made of wolves' or dogs' teeth, or agate, mounted in iron or wooden handles...*²⁶³⁷.

A continuación, cuando se deseaba conferir al dorado el aspecto del bronce dorado, se cubrían ciertas partes con la mezcla coloreada en tono rojizo anteriormente citada²⁶³⁸: *When it is desired to give the work the appearance of or-molu, dip a small fine pencil into the vemilioning composition, and apply it delicately into the indentations and such other parts, where it will, by being reflected, give a good effect to the gold.*

²⁶³³ Taylor, M., 1836, p. 133.

²⁶³⁴ Ibídem nota anterior.

²⁶³⁵ Taylor, M., 1836, p. 134.

²⁶³⁶ Ibídem nota anterior.

²⁶³⁷ Taylor, M., 1836, p. 134.

²⁶³⁸ Taylor, M., 1836, p. 136.

Para finalizar, sobre las partes mate debía extenderse una segunda mano de cola de pergamino, más caliente que antes: *To bind and finish the work well, a second coat of the matting size should be passed over the matted parts, and hotter than the first*²⁶³⁹.

Por lo que respecta al dorado al aceite de las superficies de madera, el proceso se iniciaba aparejando el soporte con dos o tres capas de carbonato cálcico mezclado con aceite de linaza cocido, sobre las que al secar se extendía una fina capa de mordiente al aceite: *The wood must first be covered, or primed, with two or three coatings of boiled linseed oil and cabonate of lead; and when dry, a thin coating of gold oil-size laid upon it. In about twelve hours this sizing, if good, will be dry...*²⁶⁴⁰. Comprobamos que el mordiente secaba pasadas doce horas de su aplicación.

El oro se cortaba y asentaba del mismo modo que en el dorado al agua con la única diferencia de que éste, una vez extendido, se debía presionar suavemente con una bola de algodón suave para que se adhiriera correctamente y se pudiera pasar por encima una brocha, para eliminar las partículas de oro sueltas sin afectar al resto del dorado:

*...when you may begin to apply the gold leaf, dividing it, and laying it on in the same manner as in the case of the water gilding, with this difference, that it is to be gently pressed down with a ball of soft cotton; when it will instantly adhere so firmly to the size, that, after a few minutes, the gentle application of a large camel's hair brush will sweep away all the loose particles of the leaf without disturbing the rest*²⁶⁴¹.

Así mismo, se mencionan algunas ventajas del dorado al aceite como la facilidad y rapidez de su ejecución, su permanencia y el hecho de que no le afectaban los cambios ambientales. Además, la superficie dorada podía limpiarse con agua templada aplicada con una brocha suave :

*... that it is easily and quickly done, is very durable, is not readily injured by changes of weather, even when exposed to the open air; and when soiled, may be cleaned by a little warm water and a soft brush. It cannot, however, be burnished, and is therefore deficient in lustre*²⁶⁴².

No obstante, se indica también que al no poderse bruñir su brillo era escaso.

Por otra parte, en este texto se dedica un espacio al bronceado de las superficies y a los materiales a utilizar en el mismo como el polvo de oro, el “oro de Alemania”, el *aurum mosaicum* y el polvo de cobre. La elección de estos materiales dependía del grado de brillo que se deseara obtener en cada caso:

*The principal ingredients made use of in it are, the trae gold powder, the german gold, the Aurum mosaicum... and copper powder. The Choice of these powders is, of course, to be determined by the negree of brilliance you wish to obtain*²⁶⁴³.

Para su aplicación el polvo metálico elegido se aglutinaba con agua de cola o cola de pescado y se extendía a pincel. También podía darse primero una mano de mordiente al que se añadía una cantidad adecuada de trementina y, antes de que secara por completo,

²⁶³⁹ Ibídem nota anterior.

²⁶⁴⁰ Taylor, M., 1836, p. 137.

²⁶⁴¹ Ibídem nota anterior.

²⁶⁴² Taylor, M., 1836, pp. 137, 138.

²⁶⁴³ Taylor, M., 1836, pp. 147, 148.

se tomaba el polvo metálico con el dedo envuelto en un trozo de cuero suave y se frotaba sobre la superficie:

*The powder is mixed with strong gumwater or isinglass, and laid on with a brush or pencil: or, a coating of gold size, prepared with a due proportion of turpentine is first applied; and when not dry as to have still a certain clamminess a piece of soft leather, wrapped round the finger is dipped in the powder and rubbed over the work*²⁶⁴⁴.

Con relación al bronceado de la madera, el autor indica que constituía un procedimiento ligeramente diferente al anterior y describe la forma de confeccionar un color que podía utilizarse en dicho proceso:

*Bronzing in wood may be effected by a process somewhat differing from those above. Prussian blue, patent yellow, raw umber, lamp-black and pipe clay are ground separately with water on a stone, and as much of them as will make a good colour put into a small vessel, three-fourths full of size...*²⁶⁴⁵.

Vemos que se trataba de una pintura al temple de cola a base de pigmento azul de Prusia, pigmento ocre amarillo, negro humo y tierra de pipa.

En concreto, el proceso consistía en imprimir la superficie de madera, después de limpiarla e igualarla, con una mezcla de cola y negro humo, aplicándose sucesivamente dos capas de la pintura al temple arriba descrita. Seguidamente, se extendía el polvo de bronce a pincel y se bruñía la superficie:

*the wood being previously cleaned and smoothed, and coated with a mixture of clean size and lamp-black, receives a new coating with the above compound twice sucesively, having allowed the first to dry. Afterwards the bronze powder is to be laid on with a pencil, and the whole burnished or cleaned a new...*²⁶⁴⁶.

A continuación, se daba una ligera capa de jabón de Castilla con el objetivo de mitigar el brillo aportado por el bruñido y, por último, se frotaba suavemente con un trozo de tela de lana para eliminar el polvo sobrante, una operación que se repetía cuando secaba la superficie:

*Next the work must be coated over with a thin layer of Castile Soap, which will take off the glare of the burnishing and afterwards be carefully rubbed with a woollen cloth the superfluous powder, may be rubbed off when dry*²⁶⁴⁷.

En el año 1828 se publica en Inglaterra *The Decorative Painters and Glaziers Guide*, que escribe Nathaniel Whittock. En este texto se recogen numerosos métodos para imitar maderas como el roble, caoba, palo rosa, etc. Además, se describen los procedimientos apropiados para la obtención de las superficies lacadas. Se aportan igualmente instrucciones y fórmulas para ornamentar con dorados todas estas superficies. En cuanto a la simulación de maderas en los muebles construidos en otras diferentes, se contemplan de forma extensa los distintos procedimientos que se podían utilizar para imitar el palo rosa. Pero antes de abordar la cuestión, se especifica que por entonces existía en Inglaterra una importante oferta de sillas de haya en las que se imitaba de forma excelente el palo rosa: *The excellent imitation of rose wood chairs*,

²⁶⁴⁴ Taylor, M., 1836, p. 148.

²⁶⁴⁵ Taylor, M., 1836, p. 149.

²⁶⁴⁶ Ibídem nota anterior.

²⁶⁴⁷ Ibídem nota anterior.

which are now so commonly sold at every broker's shop: The chairs are made of beech²⁶⁴⁸. Seguidamente, se menciona que en las principales manufacturas, para simular dicha madera, las sillas se sumergían dos veces en tinte rojo y cuando éste secaba por completo se ejecutaba el veteado con tinte negro aplicado con un pincel de barnizar que tenía el pelo separado:

*At the principal manufactories they are dipped in a large copper containing the boiling stain, and then taken out, and allowed to dry before they are dipped again... When the red stain is sufficiently strong a flat varnish brush, with the hairs separated... is dipped in the black stain, and drawn over the chairs that have been stained red...*²⁶⁴⁹.

Pero también se indica que el palo rosa podía simularse en sillas, librerías y otros muebles con pintura al temple cuando existía premura de tiempo y no se podía cobrar mucho por este trabajo: *Chairs, bookcases, &c may be grained in imitation of rose wood... Should they require to be done very quickly at a low price...* Esta pintura se confeccionaba con pigmento rojo, carbonato cálcico y un poco de rosa mezclados con cola: *... mix Indian red and whiting to the tint required for the ground: a little rose pink added to these will give a brilliant tint; grind these well together in water, and, when properly mixed, add a little common size to bind them*²⁶⁵⁰. Si las sillas eran antiguas se aplicaba una mano de esta pintura y dos si eran de nueva factura. Cuando secaba este fondo rojo, se realizaba el veteado con negro de humo mezclado con cola o cerveza aplicado con un pincel plano de pelo de cerdo con las cerdas separadas:

*With this red distemper colour paint the chairs once over if they are old ones that require repainting, and twice over if it is new work... When the red is quite dry, take a little lamp black and grind it well either in size or beer: mix it to the thickness required; and then taking the flat hog's hair... with the hairs separated, go lightly over the chairs...*²⁶⁵¹.

Una vez seca la superficie se acababa con barniz al alcohol: *When this is dry, varnish with the common spirit varnish...*²⁶⁵². Sin embargo, el autor puntualiza que cuando se pagaba un precio justo era preferible imitar la madera de palorosa al óleo, debido a que se obtenía una superficie tres veces más bella que cuando se realizaba al temple. Además, las sillas pintadas al óleo podían lavarse sin afectar al color:

*...if a fair price is paid for painting chairs, it is of course better in all respects to paint them in oil: they will look well three times as long as they would if painted in distemper, and may be washed repeatedly without fear of disturbing the colour*²⁶⁵³.

Según Whittock el método para pintar al óleo las sillas era muy sencillo y consistía en extender dos manos de pintura roja para realizar el fondo sobre el que se dibujaba, con un pincel plano, el veteado a base de pigmento negro humo aglutinado en aceite. Por último, la superficie se cubría con barniz de copal:

The imitation of rose wood in oil, required for chairs, is very easy. The ground is red, and should be painted twice over: the black grain is lamp black ground in dryers, with a little boiled oil; this

²⁶⁴⁸ Whittock, N., 1828, p. 72.

²⁶⁴⁹ Ibídem nota anterior.

²⁶⁵⁰ Ibídem nota anterior.

²⁶⁵¹ Ibídem nota anterior.

²⁶⁵² Whittock, N., 1828, p. 73.

²⁶⁵³ Ibídem nota anterior.

*must be put on the red with the flat brush... When the whole is dry, let it be varnished with copal varnish, and the chairs will look more brilliant than the common specimens of the real wood.*²⁶⁵⁴

Vemos que con este procedimiento las sillas brillaban más que las realizadas con madera de palo rosa.

En este texto se indica también que las sillas, mesas, sofás, librerías, etc. en las que se imitaba el palo rosa se solían ornamentar con dorados que simulaban las incrustaciones de bronce:

*Chairs, tables, backs of sofas, bookcases, &c painted to imitate rose wood, are frequently decorated with gilding, to imitate inlaid brass; where this is to be performed, the gilding should be executed before the work is varnished, and when the paint is quite dry and hard.*²⁶⁵⁵

En este caso el dorado debía aplicarse antes de extender el barniz y cuando la pintura estaba bastante seca y dura.

Los motivos dorados se podían calcar de diferentes ilustraciones²⁶⁵⁶ con un papel transparente y para traspasarlos a la superficie de madera se colocaba entre ésta y el calco un papel que se había frotado previamente con sanguina o pigmento rojo veneciano. Después, se repasaban los contronos del dibujo del calco con un lápiz negro de plomo de punta dura o una punta de vidrio. Al levantarse el papel el dibujo aparecía impreso en la madera:

*... ornaments, which he may use for gilding on rose wood, or any other dark colored wood... should be carefully traced from the book upon transparent tracing paper... is sold commonly in the shops at a shilling per sheet. Place a strip of this paper upon the drawing, and trace the outlines with great care; then having some thin paper rubbed over with dry soft red chalk, or Venetian red, place that between the tracing and the wood, and go over the lines traced with great care with a hard black-lead pencil, or with a common glass point. On taking the paper away the pattern will be found drawn accurately on the wood.*²⁶⁵⁷

Además, Whittock señala que para realizar los dibujos sobre un fondo oscuro se seguía el mismo sistema pero, en lugar de utilizar sanguina para impregnar el papel que se situaba entre el calco y la madera, se hacía uso de tierra de pipa diluida en agua. Esto con el objetivo de poder identificar mejor los contornos del dibujo marcado en la superficie oscura:

*The mode of drawing ornaments on dark ground is the same as on the light, except that in some cases the red chalk is too near the colour of the ground to be distinguished from it. When this happens a very thin coating of pipe clay, diluted with water, may be spread on the paper, which when dry, will answer the purpose as well as red chalk.*²⁶⁵⁸

El autor menciona también que en el caso de que las sillas se hubieran pintado al temple o lacado, era necesario barnizarlas, dejando secar la superficie antes de trasladar allí los motivos: *If the chairs are painted in distemper, or what is usually called japanned, it*

²⁶⁵⁴ Ibídem nota anterior.

²⁶⁵⁵ Ibídem nota anterior.

²⁶⁵⁶ El autor proporciona algunos dibujos que podían servir de modelo para realizar motivos dorados sobre las superficies que imitaban el palo rosa. Whittock, N., 1828, lámina XXVII, p. 81.

²⁶⁵⁷ Whittock, N., 1827, p. 74.

²⁶⁵⁸ Ibídem nota anterior.

*will be necessary to varnish them, and let the varnish be quite hard before the pattern is applied*²⁶⁵⁹.

Para dorar los dibujos presentes en la superficie se debía extender encima el mordiente denominado *japaner's gold size* que se vendía en las tiendas de pinturas²⁶⁶⁰. Este mordiente estaba confeccionado con aceite de linaza cocido mezclado con goma animé y, si era demasiado espeso, podía añadirse un poco de aceite de trementina:

*If the work is to be gilt, the pattern must be very carefully drawn upon it with japaner's gold size. This may be procured properly prepared at any colour shop; and as it is best prepared in large quantities, it is scarcely worth the painter's while to be at the trouble of making it. This size is composed of linseed oil, boiled with gum animi: if, when purchased, it is found too thick to flow freely from the pencil, it may be diluted with oil of turpentine*²⁶⁶¹.

Después de extender el oro, la superficie dorada podía sombrearse con pigmento marrón Van Dyck o con azul de Prusia. Sin embargo, cuando se trataba de superficies de palo rosa el oro no se sombreaba, ya que se buscaba imitar el bronce dorado lo más fielmente posible:

*Any of the patterns may be drawn with gold size, and after the gold is laid on, may be shaded with Vandyke brown, or if the leaves are to assume a green hue, with Prussian blue, but in general, where gilding is applied to rose wood, it is required to imitate inlaid brass as nearly as possible: it then wants no shading.*²⁶⁶²

Asimismo, se especifica que el oro que se utilizaba en la ornamentación dorada de las superficies que imitaban el palo rosa, u otras maderas más oscuras, era el que se denominaba *pale virgin gold*, ya que al barnizarse adquiría un tono verdoso que semejaba en gran medida las incrustaciones de bronce: *The proper gold leaf for this purpose is the pale virgin gold: this, when varnished, assumes a greenish hue, and looks very like inlaid brass...*²⁶⁶³.

Por otra parte, se menciona en el texto que para dorar la molduración o elementos tallados como basas, capiteles etc., se empleaba un mordiente al aceite que se preparaba con tres partes de aceite cocido de buena calidad, una parte de *japaner's size* y amarillo ocre:

*...to gild the capitals and bases of columns and other work, which the japaner's gold size is not fit for, it being too thin and drying too fast, the mode of gilding in oil is added in this place... The process is as follows: Take good boiled oil tree parts, and japaner's gold size one part; mix these with some yellow ochre, well ground in boiled oil...*²⁶⁶⁴.

Los elementos dorados podían sombrearse con colores como el azul de Prusia para obtener un tono verde, el siena tostada para los tonos cálidos y el marrón Van Dyck en el caso de los marrones:

²⁶⁵⁹ Ibídem nota anterior.

²⁶⁶⁰ Al ser el mejor el que se confeccionaba en grandes cantidades el autor consideraba que no merecía la pena que el pintor lo elaborara por sí mismo. Whittock, N., 1828, p. 80.

²⁶⁶¹ Ibídem nota anterior.

²⁶⁶² Whittock, N., 1828, pp. 80, 81.

²⁶⁶³ Whittock, N., 1828, p. 81.

²⁶⁶⁴ Whittock, N., 1828, p. 82.

*For shading on this gilding, after it is dry, use the transparent colours according to the tint required. Prussian blue makes a most beautiful green tint; burnt sienna and lake form a fine warm shade; and for the darker parts Vandyke brown.*²⁶⁶⁵

Para los trabajos de inferior calidad podía utilizarse un mordiente más común, como el confeccionado con rojo de plomo molido en el aceite secante mas espeso posible: *A common gold size, for inferior work, may be made by grinding red lead with the thickest drying oil that can be procured.*²⁶⁶⁶

Por último, en cuanto a los objetos lacados Whittock indica que los métodos empleados para decorarlos con oro eran los mismos descritos con relación al mobiliario pintado: *The methods of gilding which are applicable to the ornamenting japan work, have been before given under Furniture Painting*²⁶⁶⁷. Si bien, con relación a los mordientes del oro, señala que el único empleado por entonces en las lacas era el graso al que, cuando se deseaba que el oro no brillara, se añadía esencia de trementina o un poco de aceite:

*Gilding with gold size is almost the only method now practised in japan work. Where it is desired to have the gold not to shine, or approach in the least towards the burnishing state, the size should be used either with oil of turpentine only, or with a little fat oil; but where a greater lustre and appearance of polish are wanting, without the trouble of burnishing and the preparation necessary for it, fat oil alone, or mixed with a little gold size, should be used...*²⁶⁶⁸

En el año 1831 Munaiz y Millana publica en España un texto titulado *Manual de curiosidades artísticas y entretenimientos útiles*, destinado a aficionados. En esta obra se contiene un *Tratado de la Pintura* en el que se recoge un amplio repertorio de materiales, fórmulas e indicaciones a emplear en la ejecución de las superficies pintadas, aportándose además numerosas recetas para la confección de barnices que se extraen en gran medida de autores anteriores como Watin o Tingry. Sin embargo no aparece en ella referencia alguna al dorado de las superficies de madera. Pero, a pesar de ello, citaremos aquí algunas fórmulas aisladas que pueden resultar de interés para nuestro estudio. Así, al describirse la pintura que se confeccionaba con pigmentos aglutinados al barniz se señala que ésta podía emplearse en el mobiliario:

*Preparación de los colores para el barniz ordinario, y modo de usarlos. Los colores para el barniz ordinario que es el compuesto de aguarrás y pez griega... cuyo método sirve para pintar muebles, puertas, anaqueleros, armarios etc. o todo lo que no haya de estar expuesto a la intemperie...*²⁶⁶⁹

En esta técnica los pigmentos se diluían en colofonia y aguarrás y se aplicaban: *... dos ó tres manos (esperando de una á otra á que se seque la antecedente) á la cosa que vaya á pintarse, hasta que adquiera el grado de brillantez, que se deseé, pues llega a obtener bastante*²⁶⁷⁰.

También podemos mencionar un método para pintar de color de porcelana las superficies de madera, al tratarse de un color que se utiliza con frecuencia en este siglo, y como hemos visto también en el anterior, en el mobiliario muchas veces combinado

²⁶⁶⁵ Whittock, N., 1828, p. 83.

²⁶⁶⁶ Ibídem nota anterior.

²⁶⁶⁷ Whittock, N., 1828, p. 80.

²⁶⁶⁸ Whittock, N., 1828, p. 130.

²⁶⁶⁹ Munaiz y Millana, 1831, p. 11.

²⁶⁷⁰ Munaiz y Millana, 1831, p. 12.

con el dorado. Este sistema, que el autor denomina *Modo fácil de imitar la porcelana en cualquier madera*, se iniciaba preparando la superficie de madera sobre la que se aplicaban después dos capas de color aglutinado con barniz, esperando siempre a que secara la primera de ellas antes de extender la siguiente. Para la obtención del color se empleaba: *...albaya de mezclado con un poco de ultramar fino, lo bastante á darle el color de porcelana, disueltos en un poco de aceite de trementina ó barniz blanco...*²⁶⁷¹. Una vez seca la capa pictórica, se aplicaban dos o tres manos de barniz: *...hasta que adquiriera la misma brillantez de la porcelana*²⁶⁷². Dicho barniz se confeccionaba calentando al baño de maría:

*...una onza de sandárac y media de almaciga en grano o en lágrima, todo en polvos; con una onza de trementina de Venecia de la mas clara ó diáfana... hasta que se haya disuelto é incorporado perfectamente estas drogas, añádasele en seguida muy poco a poco, y meneando siempre cuatro, ó cinco onzas de espíritu bueno de trementina... vuelva a dejarse por otro rato sobre el fuego ó baño de maría...*²⁶⁷³.

Por último se colaba y guardaba en un recipiente cerrado²⁶⁷⁴.

Para finalizar, incluimos una fórmula para confeccionar un barniz de corladura que se denomina *Barniz craso dorado* a base de ámbar, goma laca, aceite de linaza y esencia de trementina teñida con varias sustancias colorantes:

*Después de haber hecho disolver separadamente ocho onzas de succino, y dos onzas de goma laca, y cuando ya se haya mezclado, se les incorpora media libra de aceite de lino, cocido también por separado, y una libra de esencia... en la que se habrán disuelto antes las cantidades necesarias de guta gamba, azafran, ú orellana y sangre de drago*²⁶⁷⁵.

Observamos que este barniz es el mismo que se refleja por primera vez en la obra de Watin²⁶⁷⁶ y que después aparece en todos los textos examinados hasta el momento.

Citaremos a continuación otra obra, de autor desconocido, publicada en España en el año 1847 y titulada *Manual de Barnices y Charoles de economía doméstica y colección de recetas de todos géneros y de todas materias, según los más perfectos y modernos descubrimientos de la química*²⁶⁷⁷. En este texto aparecen referencias a los mordientes a emplear en el dorado al aceite, algunos de los cuales se vendían ya confeccionados para su uso: *Hay algunos que usan solo de mordientes preparados, que ellos llaman mixturas...*²⁶⁷⁸. Pero también existían doradores que elaboraban sus propios mordientes. Como ejemplo de ello se cita uno, utilizado también para obtener el aspecto del bronce, que se confeccionaba con... *betún judaico y aceite secante desleído con aguarrás, sirviéndose de esta composición para dorar á mate, ó para broncear*²⁶⁷⁹. Además se recoge otro, especialmente apropiado para dorar las superficies de madera, entre otras,

²⁶⁷¹ Munaiz y Millana, 1831, p. 220.

²⁶⁷² Ibídem nota anterior.

²⁶⁷³ Munaiz y Millana, 1831, pp. 220, 221.

²⁶⁷⁴ Munaiz y Millana, 1831, p. 221.

²⁶⁷⁵ Munaiz y Millana, 1831, p. 195.

²⁶⁷⁶ Watin, J. F., 1772, I, p.80.

²⁶⁷⁷ Este manual, que forma parte de la serie titulada *Biblioteca de Ciencias, Artes y Oficios* editada por Juan Oliveres en Barcelona, se publica por primera vez en el año 1835.

²⁶⁷⁸ Anónimo, 1847, p. 23.

²⁶⁷⁹ Ibídem nota anterior.

que se elaboraba únicamente a base de aceite de linaza cocido con la adición de una pequeña cantidad de aguarrás:

*Se pone á calentar aceite de linaza cocido, en un puchero vidriado, y cuando sale de él humo oscuro se le aplica un papel encendido, con lo que empieza a arder, y de allí á pocos instantes se tapa con una cobertera la boca del puchero, con lo que cesa la llama. Se le deja así por algún espacio de tiempo, y antes de que se enfríe se echa en una botella, añadiéndole un poco de aguarrás, y agitándole para que se mezcle...*²⁶⁸⁰.

También se hace alusión al empleo de mordientes coloreados: *Otros, imitando a los chinos, mezclan á sus mordientes colores á propósito para ayudar al tono que quieren dar al oro, como el amarillo, el rojo, etc.*²⁶⁸¹. Sin embargo en el texto no se alude a los ingredientes de estos mordientes.

Así mismo, se contienen algunas fórmulas para confeccionar barnices que podían utilizarse como mordientes del oro. Este es el caso del que figura como *Barniz designado con el nombre de mordiente* para cuya elaboración se empleaba una onza de almáciga, otra de sandárac y media onza de goma guta disueltas en aguarrás²⁶⁸².

Se incluye además una receta para preparar otro barniz del que se dice *que puede servir de mordiente al oro* a base de aceite de linaza, trementina de Venecia y amarillo de Nápoles. Esta fórmula es idéntica a la que aparece en la obra de Tingry²⁶⁸³ bajo la misma denominación.

Por otra parte, en este texto se cita, al igual que en el resto de los analizados hasta el momento, la fórmula para confeccionar el llamado *Barniz craso de color de oro*²⁶⁸⁴ a base de ámbar, goma laca, aceite secante de linaza, aguarrás y diversas sustancias colorantes, así como el método para su elaboración que aparecen por primera vez en Watin²⁶⁸⁵ y se repiten en los textos de Tingry²⁶⁸⁶ y demás autores de la centuria analizados hasta el momento²⁶⁸⁷. No obstante, en esta obra se especifica a diferencia de los textos anteriores que este barniz podía aplicarse sobre marcos, muebles y otros adornos plateados. También se recomienda su uso por cuestiones de tipo económico, conservativo y estético, que tampoco aparecen en dichos autores:

*...este barniz lleva dos apreciables ventajas, que son: la economía de la diferencia del coste que hay del oro á la plata, y la de la permanencia, pues se puede lavar y quitar las porquerías de las moscas sin que se eche á perder, como sucede en el dorado. Tiene además otra ventaja, y es la de poder dar al dorado en los adornos diferentes colores al oro, variando las cantidades de las materias colorantes á discreción del artista*²⁶⁸⁸.

Por último, consideramos oportuno recoger la descripción que aparece en este texto del método a utilizar *para imitar al temple el color de bronce antiguo sobre yeso ú madera*. Un método que consistía en mezclar la misma cantidad de pigmento ocre, azul de Prusia y tierra roja de Inglaterra con el añadido de polvos de cobre. Para su aplicación sobre la

²⁶⁸⁰ Anónimo, 1847, p. 24.

²⁶⁸¹ Anónimo, 1847, p. 23.

²⁶⁸² Anónimo, 1847, p. 22.

²⁶⁸³ Tingry, J. F., 1803, vol. II, p. 245.

²⁶⁸⁴ Anónimo, 1847, p. 40.

²⁶⁸⁵ Watin, J. F., 1772, I, p. 84.

²⁶⁸⁶ Tingry, J. F., vol. II, 1803, pp. 244, 245.

²⁶⁸⁷ Riffault, J., 1825, p. 269.

²⁶⁸⁸ Anónimo, 1847, p. 39.

superficie a broncear, en el caso de que fuera de yeso, el procedimiento consistía en calentarla y:

...con un pincel que se moja en agua cola y en vinagre alternativamente, se toma de la mezcla referida y se da una mano, dejándolo secar al sol ó no habiendo sol á fuego lento. Luego que esté bien seco se frota todo con un pedazo de paño, y las partes de relieve se frotan con cera blanca, muy suavemente, dando otra vez por cima de la cera con el paño para igualarla y extenderla bien. Después con la yema del dedo mojada en agua cola, se toma un poco de polvo de purpurina, y se dan algunos toques en las partes de mayor relieve, procurando no sean muchos para evitar la monotonía. En los huecos puede darse con un poco de cardenillo para mejor imitación. Finalmente, con un bruñidor de ágata ó cristal se bruñe suavemente sobre los relieves sin tocar los fondos y queda concluido²⁶⁸⁹.

Vemos que en esta descripción no se especifica el sistema a seguir para broncear las superficies de madera.

En el año 1857 se publica en Barcelona *El artista práctico. Manual que trata de pintura, dorado, plateado y estuco*, cuyo autor es Isidro Sánchez Caro, maestro de obras, pintor y revocador. Por lo tanto, es probable que como se indica en el título muchos de los datos que se contienen en esta obra se basaran en la experiencia personal del autor. En este texto no se aborda la técnica del dorado de forma pormenorizada sino que se proporcionan algunas instrucciones para su aplicación al agua y al aceite sobre *molduras o pieza*. En cuanto al primero de ellos, que denomina *dorado al temple*, se iniciaba impregnando la superficie con dos manos de cola con el añadido *un poco de yeso fuerte o vivo*, a lo que seguía otra confeccionada con los mismos materiales pero más espesa. El autor señala con respecto a estas capas que no se lijaban. Seguidamente, se extendía una cuarta mano espesa de yeso y cola limpia y después: *...otras dos manos de yeso mate con la misma cola y otra igual pero más floja de cola*. Se finalizaba con una tan líquida que era: *casi como el agua*²⁶⁹⁰. La superficie así aparejada se lijaba y repasaba, aplicándose después: *...3 o 4 manos de bol amarillo molido y gastado con agua, sobre lo cual se sienta la plata y el oro*²⁶⁹¹. La superficie embolada debía lijarse: *...con papel de estraza o lija muy fina antes de dorar*²⁶⁹².

A continuación, se describe el sistema para confeccionar un barniz de *corleadura* a base de goma laca, espíritu de vino, sangre de drago, guta gamba y trementina fina de Venecia²⁶⁹³. Este barniz se podía elaborar de forma más económica con el siguiente método: *...se compra ½ libra de barniz de brocha, ½ onza de guta gamba y 1 onza de sangre de drago. Se disuelven estas materias colorantes en espíritu de vino y se incorporan*²⁶⁹⁴. Vemos que en el texto no se menciona la naturaleza del barniz que se vendía ya confeccionado para aplicarse, como su propio nombre indica, a brocha.

En cuanto al *dorado mate o a la sisa*, se impregnaba la *moldura o pieza* con una mano de cola de retal y después se extendía otra de imprimación al óleo sobre la que, al secar por completo, se aplicaba la sisa que no debía ser muy espesa y cuando... *esté mordiente es cuando debe sentarse el oro*²⁶⁹⁵. En el caso de que fuera necesario fijar con

²⁶⁸⁹ Anónimo, 1847, p. 65.

²⁶⁹⁰ Sánchez Caro, I., 1857, p. 12.

²⁶⁹¹ Sánchez Caro, I., 1857, p. 13.

²⁶⁹² Ibídem nota anterior.

²⁶⁹³ Ibídem nota anterior.

²⁶⁹⁴ Ibídem nota anterior.

²⁶⁹⁵ Ibídem nota anterior.

mayor celeridad la lámina metálica, se podía diluir el mordiente con aguarrás. Se señala también que no siempre resultaba posible *encontrar mistión o sisa*, probablemente ya preparados, por lo que se proporciona una fórmula para su elaboración a base de albayalde, ocre claro, sombra y azarcón molidos con aceite de linaza. A continuación, se añadía a la mezcla anterior más aceite de linaza o secante y se ponía a cocer. Por último, se colaba y se guardaba en una botella tapada²⁶⁹⁶. Así mismo, se facilita una receta para elaborar *sisas para el oro de Milán* empleando únicamente pez y sebo²⁶⁹⁷.

Además, el autor menciona un *Metodo breve y sencillo para dorar y platear mate-bruñido*, consistente en aplicar tres manos de yeso mate y una de bol amarillo sobre la que se extendía el oro o la plata con cola de conejo²⁶⁹⁸. Seguidamente, se proporciona una fórmula para confeccionar un barniz de *corleadura* a base de guta gamba y sangre de drago mezclados con barniz de brocha²⁶⁹⁹. Probablemente se hiciera uso de este barniz sobre las superficies plateadas con el sistema arriba mencionado. En esta obra se hace referencia también al *dorado y plateado a la purpurina* para lo que se extendía sobre la superficie preparada al efecto: *...una mano de sisa, o barniz, se espera a que esté mordiente y entonces se aplica con pincel la purpurina...*²⁷⁰⁰.

Por lo que respecta al bronceado, se ejecutaba como el dorado a la sisa con la única diferencia de que: *...la pieza debe estar pintada de verde y en este caso solo debe aplicarse la purpurina a los cuerpos avanzados y no en general*²⁷⁰¹. De este texto entendemos que la purpurina no se daba por toda la superficie sino únicamente en ciertas zonas.

Por último, se cita un método para distinguir el oro falso del verdadero que consistía en cubrir con ácido nítrico los panes de oro y si se disolvían se comprobaba que eran falsos por el siguiente motivo: *...porque no siendo este más que cobre laminado en contacto del ácido nítrico forma nitrato de cobre; y para cerciorarse más dicha disolución se tratará con el amoniaco líquido y toman un color azul muy intenso...*²⁷⁰². También podía utilizarse este sistema para distinguir la plata falsa de la verdadera:

*...se toman los panes que quieren reconocerse, se echan en una copa o vaso y se frotan por el ácido nítrico. Si es plata verdadera se disolverá del todo sin dejar residuo, y si es plata falsa dejará un residuo de ácido de estaño, porque la plata falsa no es más que estaño laminado y dicho estaño en contacto del ácido nítrico forma ácido de estaño*²⁷⁰³.

Por otra parte, en este texto se hace referencia a la imitación de maderas con pintura, técnica de la que se indica en primer lugar que cuando se trataba de simular maderas de tono amarillo se podían aplicar una o dos manos de albayalde al óleo teñido con un poco de ocre o de rojo, en el caso de las maderas de esa tonalidad²⁷⁰⁴. Además, se describe el sistema para fingir la madera de caoba, después de aplicarse la imprimación al óleo: *Debe darse un baño general de ocre de siena tostado y molido al agua, bien sea*

²⁶⁹⁶ Sánchez Caro, I., 1857, p. 14.

²⁶⁹⁷ Sánchez Caro, I., 1857, p. 15.

²⁶⁹⁸ Sánchez Caro, I., 1857, p. 16.

²⁶⁹⁹ Ibídem nota anterior.

²⁷⁰⁰ Sánchez Caro, I., 1857, p. 14.

²⁷⁰¹ Ibídem nota anterior.

²⁷⁰² Sánchez Caro, I., 1857, p. 16.

²⁷⁰³ Ibídem nota anterior.

²⁷⁰⁴ Sánchez Caro, I., 1857, p. 10.

con brocha común o con una esponja. Antes que se seque por ningún lado se debe vetear con un pincel que es de forma de peine... y se llama perrillo...²⁷⁰⁵. En el caso de querer hacer un veteado más marcado se debía añadir un poco de tierra de Cassel. Una vez realizado el veteado: ...se disfumina con el disfumador²⁷⁰⁶ y se barniza²⁷⁰⁷. Para imitar otras maderas como el palo santo, el palo rosa, el nogal, la raíz de olivo, el limoncillo o el roble, el procedimiento era prácticamente el mismo, aunque variaban los colores y también a veces los utensilios para realizar los veteados, como un peine de pelo largo que se llamaba “disciplinas” empleado para fingir la raíz de olivo²⁷⁰⁸ o un pincel denominado “pica robles” en el caso del veteado del roble, del que se dice que su nombre se debía a que en vez de vetear se pica con él²⁷⁰⁹.

En el año 1850 F. Reinnel publica en Inglaterra *The Practical Carver and Gilder's Guide and Picture Frame-Maker's Companion*. En este texto se hace referencia a la decoración de pasta en relieve o *compositum* que podía emplearse cuando el volumen de los motivos a reproducir no eran demasiado grandes y estaban destinados a dorarse y pintarse. Además, se requería que esta ornamentación de pasta no estuviera expuesta a golpes, al estar protegida por salientes o molduras, debido a que, por ser más blanda, era mucho más vulnerable que la talla de madera:

*The species of ornament called Composition Ornament, is used where the mass is not great, and the surface can be covered with gilding or paint, and is not exposed to wear. Sunk roses, and other ornaments, which are protected by projections or mouldings, may be done in this manner, and it may be successfully applied to all objects beyond the reach of accident.*²⁷¹⁰

Dicha pasta se confeccionaba cociendo cola, colofonia, betún y aceite de linaza, con el añadido posterior de yeso para aportar consistencia a la mezcla. La pasta obtenida se prensaba en moldes previamente impregnados con aceite:

*Mix 14 pounds of glue, 7 pounds of rosin, ½ pound of pitch, 2 ½ pints of linseed oil, and 5 pints of water. Boil the whole together, well stirring till dissolved; adding as much whiting as will render it of a hard consistency; then press it into your mould which has been previously oiled with sweet oil*²⁷¹¹.

Los motivos resultantes se encolaban a la superficie de madera y además podían asegurarse con puntas o clavos: *Composition ornaments should be well glued on, and, in some cases, they will require to be further secured by needle-points or brads*²⁷¹². Las decoraciones de pasta prensada se utilizaban fundamentalmente en marcos de cuadros y espejos, pero también podían aplicarse en librerías así como para imitar con pintura la apariencia de la madera tallada:

*Composition ornaments are chiefly used for picture and glass frames; we have also seen them employed for ornaments on the top of oak book-cases, and, when grained by a good painter, they answer as well as when carved in wood*²⁷¹³.

²⁷⁰⁵ Sánchez Caro, I., 1857, p. 11.

²⁷⁰⁶ Una especie de pincel utilizado para difuminar los colores.

²⁷⁰⁷ Ibídem nota anterior.

²⁷⁰⁸ Ibídem nota anterior.

²⁷⁰⁹ Sánchez Caro, I., 1857, p. 12.

²⁷¹⁰ Reinnel, F., 1850, p. 52

²⁷¹¹ Ibídem nota anterior.

²⁷¹² Ibídem nota anterior.

²⁷¹³ Ibídem nota anterior.

La parte del texto dedicada al dorado se inicia especificando que la técnica de aplicación del plateado en los muebles era semejante a la del dorado, por lo que las instrucciones que se proporcionan para su ejecución valían también para el plateado, con la única salvedad del empleo de plata en lugar de pan de oro:

*The art of silvering, as applied to cabinet work, is precisely similar to that of gilding; the directions for the one will therefore be the instructions for the other, with little other variation than using silver leaf instead of gold leaf*²⁷¹⁴.

A continuación, se indica que existían dos métodos de dorado. El dorado al aceite para obras de exterior o que pudieran lavarse y en el que se hacía uso de un mordiente al aceite o al barniz. Por su parte el dorado al agua, denominado “dorado bruñado”, era el que se consideraba mas bello y el mas apropiado para los marcos y muebles de mayor calidad:

*There are two methods of gilding; that for out-door work, to stand the weather, or to wash, is called oil gilding; this is performed by means of oil or varnish. The other, called burnish-gilding, is the most beautiful, and best adapted for the fine work, as frames, articles of furniture & c. or applied by the cabinet-maker, in internal decoration of rooms, or the carved work of its furniture*²⁷¹⁵.

Vemos que el dorado al agua lo empleaba también el ebanista en la decoración de interiores o en los elementos tallados de sus muebles.

Al hablar de los materiales necesarios para dorar se señala que existían dos tipos de oro, el más oscuro denominado *deep gold* que era el mejor, y el claro o *pale gold*, muy útil y que podía combinarse a veces con el primero para conseguir contrastes:

*The materiales to be provided with. First, a sufficient quantity of leaf gold, which is of two sorts, the deep gold, as it is called, and the pale gold; the former is the best; the latter very useful, and may occasionally be introduced for variety of effect...*²⁷¹⁶.

Así mismo, se cita una fórmula para la ejecución un mordiente al aceite a base de ocre rojo calcinado mezclado con aceite de la mejor calidad envejecido, a lo que se añadía, a la hora de usarlo, un poco de esencia de trementina:

Grind calcined red ochre with the best and oldest drying oil, and mix with it a little oil of turpentine when used. When you intend to gild your work, first give it a coat of parchment size; then apply the above size where requisite, either in patterns or letters, and let it remain till by touching it with your finger it feels just sticky... then apply your gold leaf, and dab it on with a piece of cotton... and when dry varnish it with copal varnish.

Observamos que para dorar la superficie se aplicaba primero una capa de cola de pergamino sobre la que después se extendía el mordiente. Cuando éste estaba pegajoso se fijaba el oro presionando con un trozo de algodón y, una vez seco el dorado, se barnizaba con copal.

También se menciona que la cola utilizada para preparar la superficie de madera a dorar se elaboraba con raeduras de pergamino o retazos de cuero cocidos en agua hasta

²⁷¹⁴ Reinnel, F., 1850, p. 74.

²⁷¹⁵ Reinnel, F., 1850, pp. 74, 75.

²⁷¹⁶ Reinnel, F., 1850, p. 75.

reducir el líquido a la mitad: *A size for preparing Frames. To half a pound of parchment shavings, or cuttings of white leather, add three quarts of water, and boil it in a proper vessel till reduced to nearly half the quantity...*²⁷¹⁷.

Para aparejar los marcos u otras superficies de madera se impregnaba primero el soporte con cola de pergamino hirviendo y a continuación se extendían de seis a siete capas de un aparejo cuya consistencia debía ser cremosa, confeccionado con carbonato cálcico y la misma cola antes citada:

*To prepare Frames or Wood-Work. First with the above alone, and boiling hot, go over your frames in every part; then mix a sufficient quantity of whiting with size, to the consistency of thick cream, with which go over every part of your frame six or seven times, carefully letting each coat dry before you proceed with the next, and you will have a white ground fit for gilding on, nearly or quite the sixteenth of an inch in thickness*²⁷¹⁸.

Vemos que el aparejo debía tener un grosor aproximado de 1'6 mm.

Una vez seco el aparejo, se pulía con una tela húmedecida con agua limpia para que al frotar se eliminaran todas las protuberancias e irregularidades del mismo. Además, en todas las zonas donde no era posible frotar, como la molduración, se utilizaba un trozo de madera envuelto en tela mojada:

*Polishing. When the prepared frames are quite dry, clean and polish them; to do this, wet a small piece at a time, and with a smooth fine piece of cloth dipped in water, rub the part till all the lumps and inequalities are removed, and for those parts where the fingers will not enter, as the mouldings wind the wet cloth round a piece of wood, and by these means make the surface all smooth and even alike*²⁷¹⁹.

En las superficies talladas debía repasarse el aparejo con cinceles, gubias, etc., con el fin de eliminar su exceso y recuperar los volúmenes de la talla. Se indica también que en ocasiones, después de pulir la superficie aparejada, se aplicaba una mano de color amarillo o de ocre. Sin embargo, en opinión de el autor, era pocas veces necesaria:

*Where there is carved work & c. it will sometimes be necessary to bring the mouldings to their original sharpness, by means of chisels, gouges & c. as the preparation will be apt to fill up all the finer parts of the work, which must thus be restored; it is sometimes the practice, after polishing, to go over the work, once, with fine yellow or Roman ochre, but this is rarely necessary*²⁷²⁰.

En cuanto al asiento del oro se confeccionaba con bol, cola de pergamino y un poco de sebo de buey: *Gold size. Grind fine bol ammoniac well with muller and stone; scrap into it a little beef suet, and grind all well together; after which, mix in with a pallet knife a small proportion of parchment size with a double proportion of water*²⁷²¹. Pero también podía utilizarse una mezcla a base de tierra de pipa, un poco de almagre y negro de plomo finamente pulverizado, aglutinados con una pequeña cantidad de sebo: *Another. Grind a lump of tobacco-pipeclay into a very stiff paste with thin size, add a*

²⁷¹⁷ Reinnel, F., 1850, p. 76.

²⁷¹⁸ Ibídem nota anterior.

²⁷¹⁹ Reinnel, F., 1850, p. 77.

²⁷²⁰ Ibídem nota anterior.

²⁷²¹ Ibídem nota anterior.

*small quantity of ruddle, and thin black lead ground very fine, and temper the whole with a small piece of tallow.*²⁷²²

Para fijar el oro se humedecía la superficie con agua a la que podía añadirse un poco de aguardiente: *Laying on the Gold... with a long-haired camel-hair pencil, dipped in water (or with a small quantity of brandy in the water) go over as much of your work as you intend the piece of gold to cover...*²⁷²³.

Se indica también que el brillo de las zonas doradas que irían sin bruñir debían “matarse”, es decir debían adquirir un aspecto mate que se denomina en el texto “oro muerto”: *Matting or Dead gold. Those parts of your work which look dull form not being burnished, are now to be matted, that is, are to be made to look dead gold; for if left in it's natural state it will have a shining appearance, which must be rectified*²⁷²⁴. Para ello se aplicaba a pincel sobre dichas zonas una mezcla compuesta con bermellón u ocre amarillo aglutinado con cola de pergamino o clara de huevo:

*Grind some vermillion, or yellow ochre, very fine, and mix a very small portion either with the parchment-size or with the white of an egg, and with a very soft brush lay it even and smooth on the parts intended to look dull; if well done, it will add greatly to the beauty of the work*²⁷²⁵.

Esta operación, en opinión del autor, incrementaba la belleza del dorado.

La superficie se acababa dando en las zonas rehundidas una mezcla confeccionada con bermellón, goma guta y rojo de plomo aglutinados con aceite de trementina:

*Finishing. It is now only necessary to touch the parts in the hollows with a composition made by grinding vermilion, gamboge, and red lead, very fine, with oil of turpentine, and applying it carefully with a small brush in the parts required, and your work is completed*²⁷²⁶.

Pero también, en ocasiones, se utilizaba otro método que se consideraba más apropiado y que consistía en aplicar en dichas zonas “oro a la concha” aglutinado con goma arábiga: *Sometimes the finishing is done by means of shell gold, which is the best method, it should be diluted with gum arabic, and applied with a small brush*²⁷²⁷. El “oro a la concha” se confeccionaba moliendo láminas de oro con un poco de miel hasta conseguir un polvo fino a lo que se añadía un poco de goma arábiga, azúcar cande y agua. Esta mezcla se depositaba en una concha para que secara hasta el momento de usarse: *To make shell gold. Take any quantity of leaf gold, and grind it, with a small portion of honey, to a fine powder; add a little gum arabic and sugar-candy, with a little water, and mix it well together; put it in a shell to dry against you want it*²⁷²⁸.

Se proporciona además una receta para elaborar un mordiente a utilizar en el dorado al agua, que se juzga excelente, a base de negro de plomo, sebo de ciervo, sanguina y tierra de pipa aglutinados con cola de pergamino suave: *An excellent receipt to burnish*

²⁷²² Ibídem nota anterior.

²⁷²³ Reinnel, F., 1850, p. 78.

²⁷²⁴ Reinnel, F., 1850, p. 79.

²⁷²⁵ Ibídem nota anterior.

²⁷²⁶ Ibídem nota anterior.

²⁷²⁷ Reinnel, F., 1850, p. 80.

²⁷²⁸ Ibídem nota anterior.

*gold size. One ounce of black-lead, ground very fine, one ounce of deer suet, one ounce of red chalk, and one pound of pipe-clay, ground with weak parchment-size...*²⁷²⁹.

A continuación se describe el proceso para obtener una superficie brillante con el dorado al aceite. En primer lugar, se cubría la superficie con una capa de pintura fina confeccionada con blanco de plomo y amarillo ocre aglutinados en aceite y trementina, y cuya tonalidad debía acercarse lo más posible al color del oro:

*Oil gilding. Where the objective is to give a high finish. Paint the work with a color composed of the finest white lead and yellow ochre in such proportions that the color shall be as near as possible to the color of the gold to be employed, mixed with oil (not boiled) and turpentine, till the consistency of thin paint*²⁷³⁰.

Esta capa debía secar por completo antes de extender otras hasta que se cubriesen el veteado y rugosidades del soporte. Cuando secaba la última capa, debía pulirse con un trozo de piedra pómez y después con un trozo de tela de lana y piedra pómez finamente pulverizada y por último con polvo de estuco (?) hasta que adquirirera brillo o lustre:

*...this should be... allowed to dry thoroughly, then repeat it till it is perceived that the grain or roughness of the objet to be gilt is enterely hidden. When the last coat is dry it must be rubbed perfectly smooth, first with a piece of pumice stone, and finished with a piece of woollen cloth and finely pounded pumice; and lastly, with putty powder, till it is smooth as gloss*²⁷³¹.

Seguidamente, se barnizaba la superficie varias veces aplicando calor después de cada estrato de barniz para que se extendiera por igual sobre la misma. Cuando el último estrato endurecía lo suficiente, se frotaba primero con un guante de pelo de caballo, después con un trozo de lana húmedo impregnado con polvo de trípoli y, por último, con polvo de estuco, empezando con tela de lana y a continuación con la mano hasta conseguir un brillo elevado:

*It must then be varnished several times, applying a slight degree of heat after each coat to make the varnish flow smoothly over the surface. When the last coat of varnish is quite hard it must be polished; this is done by putting on a horse-hair glove, and rubbing the surface with this first, then with tripoli, applied with a piece of wet woollen cloth; and lastly by wet putty powder, first applied with woollen cloth then with the bare hand, till it is bright as gloss. It must then be varnished over with a thin coat (the thinner the better) of gold size and when sufficiently dry the gold is to be applied...*²⁷³².

Una vez dorada la superficie, se esperaba de dos a tres días para pasar suavemente sobre la misma un cepillo de pelo de camello con el fin de eliminar el oro sobrante. Consecutivamente, se cubría el oro con barniz al alcohol, calentando la superficie como antes, y después se extendían otras dos o tres capas de barniz de copal. Este proceso finalizaba puliendo la superficie con trípoli, extendido con un trapo suave y agua, y después frotando a mano con un poco de aceite:

...when gilt, it is to be allowed to remain for two or three days, and then brushed over lightly with a camel's hair brush to remove superflous gold. It is next to be varnished with spirit varnish, applying heat as before, then varnished with copal varnish two or three times, allowing it to become perfectly hard between each coat; after the las coat of varnish it is finished by

²⁷²⁹ Ibídem nota anterior.

²⁷³⁰ Reinnel, F., 1850, p. 83.

²⁷³¹ Ibídem nota anterior.

²⁷³² Ibídem nota anterior.

*polishing, first with tripoli, applied with a soft cloth and water, and then with the bare hand and a little oil, and wiped dry*²⁷³³.

Constatamos que este procedimiento es muy semejante al que describe Watin bajo la denominación *dorure à l'huile vernie polie*²⁷³⁴.

Para dorar superficies pintadas al óleo se recomienda aplicar, cuando la superficie estaba seca y dura, un mordiente graso sobre los motivos a dorar. Pero en el caso de que la pintura siguiera húmeda, se debía espolvorear previamente creta alrededor de las zonas que irían doradas y frotar hasta que el dedo dejara de pegarse:

*To gild oil painted work. If the paint is quite dry and hard, merely paint on the designs in gold size, and then apply the gold leaf... if the paint is not dry around the part to be gilt, it must be dusted over with whitening, and rubbed over with a cloth or brush till the finger will not adhere, before the gold size is applied, and then proceed as above*²⁷³⁵.

Para trabajos de interior la superficie podía cubrirse con barniz al alcohol: *...for inside work, it may be varnished over with spirit varnish*...²⁷³⁶.

En el año 1871 se edita en Madrid el texto titulado *Monografía de la Pintura y ligera reseña acerca del dorador y vidriero* de M. R. Chateau, traducida del francés por Mariano Calvo y Pereira. En esta obra se recogen los diferentes métodos y sustancias empleados para la ejecución del dorado, extensibles también al plateado²⁷³⁷, que en su mayor parte aparecen en la obra de Watin y a quien se cita expresamente al describirlos. Asimismo se incorporan otros que recoge en este siglo Riffault, motivo por el cual eludiremos referirnos aquí a todos ellos. No obstante, puntualmente aparece algún dato que no figura en dichos autores ni tampoco en las demás fuentes de técnica estudiadas. Como ejemplo podemos citar un método para dorar al agua las superficies de madera, entre otras, de forma rápida y menos costosa, pero de la que se advierte antes de describirlo: *Sin embargo, prevenimos a nuestros lectores que estos trabajos de bajo precio, están lejos de ser económicos, por efecto de su poca duración*²⁷³⁸. Este sistema, que se denomina *Procedimiento económico de dorado al temple*, se iniciaba extendiendo sobre la superficie de madera:

*...una mano de ocre amarillo, y cuando está seca, se dan siete u ocho manos de grueso blanco*²⁷³⁹ *ó de ocre mezclado con yeso fino, ó cal lavada: en fin, estas preparaciones se recubren con una mano de una mezcla de ocre, rojo y amarillo, calcinados, sobre la cual se aplica un pan de oro de la peor calidad, preparado á propósito por los batidores de oro*²⁷⁴⁰.

Se señala además que este tipo de dorado: *...no puede resistir al menor frotamiento, por lo tanto no debe usarse de él cuando se quieren obtener obras que prometan larga duración*²⁷⁴¹.

²⁷³³ Reinnel, F., 1850, pp. 83, 84.

²⁷³⁴ Watin, J. F., 1772, III, pp. 232-235.

²⁷³⁵ Reinnel, F., 1850, p., 84.

²⁷³⁶ Ibídem nota anterior.

²⁷³⁷ Chateau, M. R., 1871, p. 103. Se especifica que tanto el plateado al agua como al aceite, aplicado sobre las superficies de madera, se ejecutaba siguiendo los mismos procedimientos que en el caso del dorado.

²⁷³⁸ Chateau, M. R., 1871, p. 102

²⁷³⁹ Una mezcla de carbonato cálcico y cola de pergamino. Chateau, M. R., 1871, p. 100.

²⁷⁴⁰ Chateau, M. R., 1871, p. 102.

²⁷⁴¹ Ibídem nota anterior.

Por otra parte, en este texto se mencionan los materiales que podían utilizarse para imitar el aspecto del bronce, tanto con pintura como a base de polvo metálico. En el primer caso, el denominado *falso bronce* se obtenía mezclando diferentes colores como *el albayalde, el negro de humo, el amarillo de cromo y el azul de Prusia en proporciones variables*²⁷⁴². En el segundo supuesto, el polvo metálico procedente de *ciertas aleaciones con base de cobre*, recibía el nombre de *bronce natural o verdadero*²⁷⁴³. En el texto se especifica así mismo que *el color metálico empleado por los pintores proviene del cobre metálico reducido á polvo fino. En este estado, el color de cobre pasa al amarillo oscuro por el contacto del aire*²⁷⁴⁴. Pero también éste podía conseguirse siguiendo el mismo procedimiento que se utilizaba para obtener oro o plata “a la concha”. Este consistía en pulverizar láminas de bronce con miel o goma, lavándolas a continuación con agua caliente. Se indica además que: *El polvo metálico así obtenido tiene una fineza extremada y posee una tinta bronceada más bella que la anterior*²⁷⁴⁵.

Se mencionan asimismo los diferentes tipos de polvos de bronce fabricados en la ciudad alemana de Nuremberg y que se comercializaban en paquetes de 30 gramos²⁷⁴⁶. Estos productos recibían también distintos nombres: *bronce florentino, bronce carmesí, bronce dorado rojo, bronce dorado pálido, bronce verde*²⁷⁴⁷. Si embargo, no se citan las características de cada uno de ellos.

Igualmente, se relacionan varios sistemas a los que podía recurrirse para broncear la madera y otros materiales como el yeso. En primer lugar se cita uno del que se dice que era muy parecido al utilizado en el dorado: *Se broncea la madera, el yeso, etc de una manera muy brillante por el empleo del oro en conchas o del oro en polvo*. Para fijar el metal se debía cubrir el objeto con: *una capa de aceite de lino y se reparte encima el polvo metálico*²⁷⁴⁸. Además, se podía emplear con el mismo objetivo: *el oro musivo o bronce molido, ú oro de los alquimistas (bisulfuro de estaño) del cual se muele una parte con 6 huesos calcinados*²⁷⁴⁹. El polvo fino que se obtenía con este procedimiento se aplicaba: *con un lienzo humedecido sobre el objeto para broncear, se frota en seguida con un lienzo seco y después se procede al bruñido*²⁷⁵⁰.

Se recoge también un sistema para conferir a la madera el color del hierro, denominado *bronce blanco*, utilizando: *el estaño en polvo muy fino que se deslíe con una disolución de cola fuerte y que se aplica a pincel*. En este caso se obtenía un tono mate que adquiriría *un bello brillante por el bruñido*²⁷⁵¹. Dicho color podía prepararse alternativamente a base de *plata musiva* que se elaboraba aleando la misma proporción de bismuto, estaño y mercurio. El producto resultante se pulverizaba y se aplicaba a pincel como en el caso anterior²⁷⁵².

²⁷⁴² Chateau, M. R., 1871, p. 36.

²⁷⁴³ Ibídem nota anterior.

²⁷⁴⁴ Ibídem nota anterior.

²⁷⁴⁵ Ibídem nota anterior.

²⁷⁴⁶ Ibídem nota anterior.

²⁷⁴⁷ Ibídem nota anterior.

²⁷⁴⁸ Chateau, M. R., 1871, p. 105

²⁷⁴⁹ Ibídem nota anterior.

²⁷⁵⁰ Ibídem nota anterior.

²⁷⁵¹ Ibídem nota anterior.

²⁷⁵² Ibídem nota anterior.

La apariencia del bronce podía lograrse igualmente con pintura al temple o al óleo. La primera de ellas se elaboraba aglutinando azul de Prusia, negro humo y ocre amarillo con cola fuerte. Otra forma de preparar el temple consistía en mezclar tierra de sombra disuelta en “cola de Flandes”. Esta pintura se aplicaba sobre la superficie impregnada con la misma cola una vez seca. A continuación, se extendía sobre la superficie pintada “oro musivo” y se pulía con piel de búfalo para aportarle brillo²⁷⁵³. En cuanto al óleo se proporcionan varios sistemas para su ejecución. Uno de ellos consistía en extender sobre la superficie una capa de color confeccionada con tierra verde de Verona aglutinada en aceite secante. Después, se daban algunos toques de “oro musivo” o de “bronce blanco” y se barnizaba todo ello. Pero también podían extenderse dos capas de pintura a base de bronce rojo de Inglaterra y aceite de linaza que, al secar, se cubrían con barniz de goma laca disuelta en alcohol, denominado “barniz al bronce”. Para finalizar, sobre las zonas de más volumen o resaltos, se aplicaba oro musivo. Con relación a esta pintura se especifica que resistía bien al agua. Otro método consistía en dar sobre la superficie una mano de pintura a base de litargirio y, cuando secaba, otra con negro humo aglutinado también en aceite. Seguidamente, se aplicaba “barniz al bronce” en el que se había disuelto polvo de oro²⁷⁵⁴.

Además, se describe un sistema en el que se empleaba dicho barniz como aglutinante de la pintura. En primer lugar, se extendía sobre la superficie una mano de dicha sustancia seguida de otra elaborada con el mismo barniz y rojo oscuro de Inglaterra, finalizándose con otra capa de barniz graso al aceite sobre el que se aplicaba el oro musivo²⁷⁵⁵. Sin embargo, no se cita la composición del barniz graso.

Por último, en esta obra se recogen diferentes fórmulas e indicaciones para la elaboración y empleo de barnices, entre los que aparece una vez más el denominado “barniz graso al oro”²⁷⁵⁶, a base de los mismos ingredientes que figuran en los textos anteriormente analizados. Igualmente, se incluye una receta para la confección del que se denomina “barniz al succino”, destinado a las superficies de madera dorada, en cuya composición intervienen ámbar, colofonia y elemi disueltos en esencia de trementina²⁷⁵⁷.

En el año 1872 Manuel Sáenz García escribe el *Manual Teórico-Práctico del Pintor, Dorador y Charolista*²⁷⁵⁸. Este texto, a diferencia de la mayoría de los publicados en España en la centuria, no constituye una traducción de otro extranjero, sino que aún contando con la información que aparece en algunos foráneos, refleja, entre otros asuntos, los procedimientos y materiales empleados en nuestro país en la ejecución de los revestimientos dorados desde el punto de vista de un especialista en la materia. Un dato que menciona el autor en la introducción de la obra: *...no escasearé cuantos descubrimientos haya observado en veintiocho años de constante práctica, ni los muchos que indudablemente debemos a los extranjeros*²⁷⁵⁹. Además, Sáenz García destaca los inconvenientes que presentaban los textos anteriormente publicados en nuestro país:

²⁷⁵³ Chateau, M. R., 1871, p. 107.

²⁷⁵⁴ Ibídem nota anterior.

²⁷⁵⁵ Ibídem nota anterior.

²⁷⁵⁶ Chateau, M. R., 1871, p. 54.

²⁷⁵⁷ Chateau, M. R., 1871, p. 55.

²⁷⁵⁸ Esta obra se reedita en Madrid en los años 1888 y 1902.

²⁷⁵⁹ Sáenz García, M., 1902, s/p.

*Otro inconveniente que encuentro es que la mayor parte son traducciones... empleados con éxito en los países septentrionales, en los templados y meridionales no dan el resultado apetecido... lo mismo sucede con las tierras y yesos, cuyo resultado es completamente diverso, particularmente en el dorado, resultando de aquí que, quien se fía de estos tratados traducidos del extranjero, no siempre práctico en el arte, se encuentra, en la mayoría de los casos, que ha perdido el tiempo y los materiales que ha empleado, por más que se haya ajustado en un todo a las prescripciones del tratado*²⁷⁶⁰.

Recogemos a continuación la información que aporta el autor sobre la técnica del dorado que, bajo el título *Dorado de todas clases*, inicia con una relación de las herramientas necesarias para su ejecución. En primer lugar se refiere a las brochas que podían emplearse en las distintas fases del proceso. Así, las que se confeccionaban con pelo de jabalí se denominaban “brochas de aparejar” al estar destinadas a la aplicación de *toda clase de aparejos*, es decir, para extender los sucesivos estratos de preparación de la superficie con cola, yeso y bol previos a la fijación del oro²⁷⁶¹. También existían otras más pequeñas elaboradas con *pelo de tejón, ardilla, marta ó perro* y que se utilizaban: *... para bañar la obra antes de tender el oro, recortar y toda operación posterior al dorado*...²⁷⁶². Además, se hace alusión a otro tipo de brocha llamada “pulidor”, que se fabricaba con otras ya usadas cortándoles el pelo hasta que quedaba muy corto: *...con la cual se frota la pieza después de embolada, produciendo el efecto de un cepillo*...²⁷⁶³. Con esta operación se buscaba conferir brillo a la superficie embolada e incrementar su tersura para recibir el oro.

Así mismo, se enumeran los distintos pinceles que podían emplearse para humedecer la superficie embolada con agua o agua de cola con la que se fijaba el oro en el dorado denominado “al temple” así como para dorar al aceite, para eliminar el sobrante del mordiente que quedaba en la obra después de dorar y también para aplicar los baños finalizado el dorado:

*...los hay de ardilla, de tejón, perro y marta; los de ardilla sirven para mojar la pieza antes de tender el oro, y son de varios tamaños... los de tejón sirven para limpiar la obra después de tendido el oro, para limpiar la borrilla o sisaya... para bañar pueden usarse los de ardilla... y en el dorado á sisa los de tejón, marta, y brochas muy cansadas y finas*²⁷⁶⁴.

En cuanto al “plomazón”, instrumento en el que se depositaba el oro para cortarlo, su descripción corresponde a la del denominado en textos anteriores “cojinete”:

*Es una almohadilla que se hace poniendo sobre una tabla cuadrilonga... un lecho de algodón en rama, de dos ó tres dedos de espesor, y cubriéndolo con una piel de ternera bien curtida y desengrasada ó baqueta de Moscovia; esta piel se clava todo alrededor, dejando sólo una abertura en la parte anterior para meter el cuchillo, ó bien se mete por debajo en una especie de caja hecha con otro trozo de badana; además se clava en la mitad de arriba una tira de pergamino, que sirve de borde para impedir que el aire se lleve el oro, quedando el plomazón con la figura de un calesín*²⁷⁶⁵.

²⁷⁶⁰ Sáenz García, M., 1902, pp. VI, VII.

²⁷⁶¹ Sáenz García, M., 1902, pp. 214, 215.

²⁷⁶² Sáenz García, M., 1902, p. 215.

²⁷⁶³ Ibídem nota anterior.

²⁷⁶⁴ Sáenz García, M., 1902, pp. 215, 216.

²⁷⁶⁵ Sáenz García, M., 1902, p. 216.

El autor indica además que en España los doradores solían utilizar el “plomazón” sin el pergamino²⁷⁶⁶, práctica a la que recurren también en la actualidad muchos doradores.

Los utensilios empleados para bruñir la superficie una vez dorada, denominados “bruñidor” o “piedras de bruñir”, de tamaño variado y forma redondeada o plana, se confeccionaban con: *...trozos de pedernal ó de ágata... engastado en un mango de metal y cabo de madera; estas piedras deben estar muy tersas y esmeriladas y su forma es la de un colmillo de cerdo...*²⁷⁶⁷.

Por lo que se refiere a los “hierros de repasar”, instrumentos empleados como su propio nombre indica en la operación del repasado de la superficie una vez aparejada, eran de distintos tamaños y formas aunque según el autor:

*...en lo general de punta curva en forma de garabato, desde un milímetro de ancho en su punta, cuyo hierro se llama de granear, hasta el ancho de una pulgada o más, cuyos hierros se llaman de blandear. Los hay de forma recta o cuadrada en su punta, y se llaman cuadrados, y también completamente agudos o en punta, y se llaman de arpar...*²⁷⁶⁸.

Además, existían otros de mayor tamaño que se utilizaban para repasar las zonas lisas: *...con forma de cuadrado afilado en sus cuatro caras y un mango en el centro*²⁷⁶⁹.

Se menciona también el “hierro de escalones”, nombre que deriva de su forma dentada escalonada, que: *sirve para planos y mochetas*²⁷⁷⁰. Por último, se hacía uso de todo tipo de *escofinas... planas y de media caña; los hierros deben ser de acero, con un temple dulce, á fin de que no salten al trabajar con ellos, y los mangos de madera pesada y ochavados*²⁷⁷¹.

Entre los materiales abrasivos, utilizados también en el proceso de repasado de la superficie de yeso, se encontraban las lijas que se confeccionaban con la piel dura y granulada del pez lija²⁷⁷². También existía otro abrasivo vegetal que se obtenía de la cola de caballo, planta cuyas... *hojas tienen una granulación conveniente para lijar*²⁷⁷³. Así mismo, se cita el empleo de “papel de vidrio”²⁷⁷⁴.

Para cortar el oro se podía recurrir indistintamente al uso dos cuchillos diferentes: *...el uno de acero, de una hoja larga y punta redonda, y el otro más ancho de hoja y un chaflán en el anverso y en punta; cada uno trabaja con el que mejor se acostumbra*²⁷⁷⁵.

Se cita además el utensilio que servía para tomar el oro del “plomazón” y asentarlo en la superficie a dorar, denominado “pelenesa” ó “polonesa”:

Importación de Polonia; entre dos trozos de cartulina fina, del tamaño de una carta de naipe por su ancho, se colocan, pegados con cola, una cantidad de pelos de ardilla... formándose una

²⁷⁶⁶ Ibídem nota anterior.

²⁷⁶⁷ Sáenz García, M., 1902, pp. 216, 217.

²⁷⁶⁸ Sáenz García, M., 1902, p. 217.

²⁷⁶⁹ Ibídem nota anterior.

²⁷⁷⁰ Ibídem nota anterior.

²⁷⁷¹ Ibídem nota anterior.

²⁷⁷² Ibídem nota anterior.

²⁷⁷³ Sáenz García, M., 1902, pp. 217, 218.

²⁷⁷⁴ Sáenz García, M., 1902, p. 218.

²⁷⁷⁵ Ibídem nota anterior.

*especie de peine o abanico; con estos pelos, un tanto engrasados con la grasa natural del cutis, y con un poquito de sebo, se coge el pan de oro para su colocación...*²⁷⁷⁶.

Este instrumento aparece en otros textos de la centuria con el nombre de “paleta para dorar” o “tronquillo” pero que se diferenciaba por llevar un mango de madera en cuyo extremo se acoplaba un pincel para apoyar el oro.

Igualmente se describe el banco de trabajo denominado “asnilla”:

*...de cinco ó seis pies de largo por uno de ancho, con una prensa al frente y tres agujeros del diámetro de una peseta en el tablero; estos agujeros sirven para meter un palo ó listón y poder apoyar un marco ú otra pieza...*²⁷⁷⁷.

Por último, se cita una serie de vasijas que podían ser de barro, de hoja de lata o de cinc: *necesarias para todas las colas, yesos etcétera...*²⁷⁷⁸, así como cedazos de diferentes tamaños cuyo uso dependía del material a tamizar: *Unos para el yeso mate muy fino de seda ó alambre, y otros un poco más gruesos para el cernido de yesos*²⁷⁷⁹.

Por otro lado, Sáenz García se refiere a los materiales empleados en la práctica del dorado, haciendo alusión además a su proceso de elaboración. Así, comienza describiendo el sistema para confeccionar la cola a partir de *retal de baldés curtido*²⁷⁸⁰, que se ponía en remojo de diez a doce horas pasadas las cuales se cocía cubierta con agua y una vez deshecha se colaba por un cedazo y se dejaba enfriar²⁷⁸¹, momento en el que: *...la parte más sucia se baja al fondo, y la mayor parte se queda encima; á ésta se llama cola de flor; aquella se llama cola de asiento*²⁷⁸².

Según el autor, en Francia no se utilizaba en la elaboración del aparejo de yeso la “cola de baldés” sino: *...las pieles de conejo, pero esta cola requiere otros yesos, y en nuestro país da malos resultados, pues se corrompe al momento*²⁷⁸³. Como ya hemos visto, en dicho país se hacía uso de carbonato cálcico en lugar del sulfato cálcico utilizado en España. Ignoramos el motivo por el que la cola de conejo podía estropearse aquí rápidamente y no sucedía lo mismo en el país galo. No obstante, se constata en la práctica que ésta en presencia de humedad y calor es bastante proclive al deterioro, lo que se traduce en la aparición de hongos y pérdida de capacidad adhesiva. A pesar de ello, es la cola por excelencia en la actualidad en España e Italia para confeccionar el aparejo de yeso.

En cuanto al yeso mate, para su elaboración se seguía el procedimiento tradicional:

*Se hace exudando el yeso blanco en agua hasta que crezca y se mate bien... después de dos o tres días de estar en agua, se cuela por un cedazo fino, se vuelve á una vasija donde se pueda sacar todos los días el agua que queda encima, y... se hacen pastillas puestas sobre tejas ó tablas al sol, y queda hecho el yeso mate...*²⁷⁸⁴.

²⁷⁷⁶ Ibídem nota anterior.

²⁷⁷⁷ Sáenz García, M., 1902, pp. 218, 219.

²⁷⁷⁸ Sáenz García, M., 1902, p. 219.

²⁷⁷⁹ Ibídem nota anterior.

²⁷⁸⁰ Piel de oveja curtida, suave y endeble. *Diccionario de la Lengua Española*, 1997, p. 255.

²⁷⁸¹ Sáenz García, M., 1872, pp. 219, 220.

²⁷⁸² Sáenz García, M., 1872, p. 220.

²⁷⁸³ Ibídem nota anterior.

²⁷⁸⁴ Ibídem nota anterior.

Este sistema también se utilizaba en el caso del carbonato cálcico: *...la misma operación se hace con la tierra blanca, pero ésta necesita menos tiempo para matar la parte caliza que contiene*²⁷⁸⁵.

Con relación al bol, el autor señala que se trataba de una tierra mineral que se obtenía en la zona de Llanes y tenía color rojo oscuro, aunque este material también existía en otras zonas de España, si bien en tonalidad más clara. Además, puntualiza que el mejor de todos ellos era el de Llanes. A continuación, describe la forma de prepararlo:

*...la primera operación es escoger la flor y tirar la parte terrosa; se echa en agua hasta desleirlo, y se cuela por un cedazo fino, dejándolo aposar, y luego se va moliendo en la losa muy finamente en pequeñas cantidades, hasta el punto que, restregando un poco entre los dedos, no se note el más pequeño granillo al tacto...*²⁷⁸⁶.

Después se añadía a cada libra de bol de una a dos onzas de grafito, que se había elaborado de la misma forma que aquel. Sáenz García también menciona que en Francia se añadía además al bol un poco de aceite o sebo de cabrito con el fin de suavizarlo, algo que en España no solía hacerse ya que:

*...se necesita mucha práctica y tacto para usar este procedimiento; el mejor medio es comprarlo en las tiendas de colores, donde se vende preparado en pastillas, no habiendo necesidad más que de echarlas en agua clara y muy limpia*²⁷⁸⁷.

El autor también se refiere a la preparación de la “templa”, es decir a la cola a utilizar en el bol y en el aparejo de yeso, así como en otras operaciones del proceso de dorado: *Esta se hace con agua clara y un poco de cola de flor, ó bien lavando un puñado de retal seis ú ocho veces, y cociéndolo en un puchero bañado y limpio, hasta dejarlo en una consistencia como la gelatina después de congelada*²⁷⁸⁸.

Por último, hace alusión al acabado, que denomina “baño”, aplicado sobre determinadas zonas de la superficie dorada para imitar la apariencia del bronce dorado: *Es una composición líquida que se usa para bañar la obra dorada de las partes mates, á fin de que el oro tome el color de dorado á fuego*²⁷⁸⁹. Vemos que este acabado equivale al vermeil que se usaba en Francia con el mismo objetivo y también al “bermejo” o “encarnado” que encontramos en las traducciones españolas de los textos galos. Por lo que atañe a su preparación el autor indica:

*...para una cantidad de cuartillo y medio se pone, en media azumbre, dos onzas de achiotte, dos de heces de vino secas y calcinadas (por otro nombre tártaro), una onza de gutagamba, media de sangre de drago, una cuarta onza de bermellón de la China y 18 gramos de azafrán tostado*²⁷⁹⁰.

Estos ingredientes se hervían en agua hasta que adquirían la consistencia de licor, debiendo colarse luego por un tamiz de seda. Para su uso se mezclaban con un poco de agua gomada. Esta fórmula era en palabras del autor: *el mejor baño español para el*

²⁷⁸⁵ Ibídem nota anterior.

²⁷⁸⁶ Sáenz García, M., 1872, pp. 220, 221.

²⁷⁸⁷ Sáenz García, M., 1872, p. 221.

²⁷⁸⁸ Sáenz García, M., 1902, pp. 221, 222.

²⁷⁸⁹ Sáenz García, M., 1902, p. 222.

²⁷⁹⁰ Sáenz García, M., 1902, p. 222.

dorado al agua... mientras que en el caso del dorado a sisa se podían utilizar dos mezclas diferentes: *mitad de templa y mitad de este baño, ó se hace un baño más sencillo con sólo la goma guta y espíritu de vino*²⁷⁹¹.

Seguidamente, Sáenz García describe la técnica de dorado al agua que inicia refiriéndose a la preparación del soporte de madera mediante la aplicación de una mano de cola, que se conocía con el nombre de “caldo de primera” y se confeccionaba: *...poniendo en un puchero tres partes de cola de flor y una de agua, en que antes se pone á hervir una cabeza de ajos, y en el momento que va á hervir se da una mano á la obra, con el fin de que yendo caliente penetre bien en la madera...*²⁷⁹². Una vez que ésta había secado se emplastecía la superficie con:

*...un poco de plaste con yeso negro en polvo, pasado por tamiz, y cola de flor ó asientos, pero un poco aguada, y se plastece igualando todos los desperfectos que contenga la obra, repasándolos luego de secos con hierros y escofinas...*²⁷⁹³.

Después se extendían dos capas de “yeso negro”, la primera más líquida que la segunda, elaboradas con yeso negro pulverizado con un poco de yeso mate y “cola de flor”, pasado todo ello por un tamiz fino²⁷⁹⁴. Por último, al secar la superficie se igualaba: *...con lija de pellejo, a fin de perfeccionarla un tanto y se la da la primera mano de yeso mate, no muy espesa, hasta cinco ó seis manos...*²⁷⁹⁵. El autor señala que el yeso mate se preparaba: *...mezclando el yeso mate, con la cola de flor, y pasándolo por un cedazo fino*²⁷⁹⁶.

A continuación, se hace referencia a la operación del repasado *destinada a perfeccionar la talla y filetes*, empleando al efecto los hierros de repasar y los elementos abrasivos antes relacionados. Además, se especifica que para poder llevarla a cabo era necesario que el aparejo de yeso tuviera un grosor de entre 1 y 2 mm.²⁷⁹⁷. Finalizado el repasado se eliminaba el polvo de yeso producido por el mismo, ayudándose para ello de fuelles y se aplicaba: *...una mano de templa con un poco de ocre claro. Este ocre se tiene de antemano preparado con lápiz de plomo, lo mismo que el bol*²⁷⁹⁸. Después, se extendían tres manos de bol mezclado con la templa, la primera más líquida y las dos siguientes más cargadas de bol²⁷⁹⁹. El autor puntualiza que había que procurar *no dar en los fondos* y que después *se le pasa sobre los lisos y partes salientes la brocha llamada pulidor*²⁸⁰⁰. Consideramos que esta acción, al igual que en la actualidad, tenía como finalidad alisar y bruñir al mismo tiempo la superficie embolada.

En cuanto al asentado del oro, una vez cortado en el plumazón en el tamaño apropiado a la zona a dorar: *Se moja perfectamente la obra á pequeños trozos, ó sea la parte que cada vez se va á cubrir de oro, y cogiendo éste con la pelenesa se coloca, si son*

²⁷⁹¹ Ibídem nota anterior.

²⁷⁹² Sáenz García, M., 1902, p. 223.

²⁷⁹³ Ibídem nota anterior.

²⁷⁹⁴ Ibídem nota anterior.

²⁷⁹⁵ Ibídem nota anterior.

²⁷⁹⁶ Sáenz García, M., 1902, p. 224.

²⁷⁹⁷ Ibídem nota anterior.

²⁷⁹⁸ Ibídem nota anterior.

²⁷⁹⁹ Ibídem nota anterior.

²⁸⁰⁰ Ibídem nota anterior.

*pedazos pequeños, con la punta de un pincel seco, y si tiras, con la pelenesa...*²⁸⁰¹.
Extendido el oro se debía esperar a bruñirlo como máximo un día:

*...pasando el bruñidor sin apretar mucho, y cuidando siempre que no tenga polvo la pieza, pues resultaría que al bruñir se arañaría ó rozaría el oro. Después se pasa con un pincel de ardilla una mano de templa á los mates, y se procede al resanado, ó sea á ir cubriendo todas las partes de fondos y demás que se han quedado sin dorar de primera vez...*²⁸⁰².

El autor añade además que era preferible, para que los resultados fueran más satisfactorios, dorar en primer lugar las zonas que se deseaba quedaran mate, que se cubrían también antes con la templa, y luego las bruñidas²⁸⁰³. Por último, se daba a: *...los cantos de los marcos y la parte posterior de la talla de color de oro, el que se hace con una media cola, ocre claro molido al agua y un poco de amarillo cromo*²⁸⁰⁴.

Sáenz García describe también un método, que denomina “a la francesa”, para aplicar el aparejo de yeso sobre la superficie de madera. Éste se iniciaba impregnándola con una mano de cola de pergamino o de conejo. Después se daban de seis a ocho manos de aparejo, confeccionado con la misma cola y tierra blanca, es decir con carbonato cálcico. El autor indica así mismo que el aparejo de yeso en Francia tenía el doble de grosor que el español (2 a 4 mm)²⁸⁰⁵. Acto seguido se procedía a pulir la superficie:

*...con unos pedazos de piedra pómez, hechos á la figura de la obra que se trabaja; es menester, para esta operación, mojar la obra á menudo, y no apomazar en seco... después se enjuga con un lienzo fino, y se lava con agua y esponja; en este estado se deja secar bien, y se le da una mano de lija fina, mejor con la vegetal, procediendo en seguida á dar el bol, etc*²⁸⁰⁶.

Por lo que atañe al dorado con mordiente graso o a sisa, Sáenz García afirma que era más sencillo de ejecutar y también más económico que el dorado al agua. Así mismo, nos informa que para su ejecución se preparaba la superficie de la misma manera que en aquel hasta concluirse la fase del repasado. A continuación, se aplicaba sobre la superficie enyesada:

*...una mano de cola, que siendo limpia, puede ser cualquiera, manchada con un poco de amarillo, con objeto de que cubra cualquier fondo que pueda quedar sin dorar, después se le da una mano de barniz de goma laca; luego se sisa, bien con sisa española ó sisa francesa llamada mixtión, y en este estado se deja que se ponga en punto, lo que se verifica de dieciséis á veinticuatro horas*²⁸⁰⁷.

En este texto encontramos la primera alusión española al término “mixtión” para definir el mordiente del oro en este sistema de dorado. Un término que se sigue utilizando en la actualidad, denominándose también el método para aplicar el oro “dorado a mixtión”.

Para extender el oro se empleaba la “pelenesa”²⁸⁰⁸, sin necesidad de humedecer la superficie, y se asentaba bien con un pincel grande de ardilla: *...tratando de acomodarlo bien a las diferentes formas de la talla o molduras, y después se limpia*

²⁸⁰¹ Sáenz García, M., 1902, pp. 224, 225.

²⁸⁰² Sáenz García, M., 1902, p. 225.

²⁸⁰³ Ibídem nota anterior.

²⁸⁰⁴ Sáenz García, M., 1902, pp. 225, 226.

²⁸⁰⁵ Sáenz García, M., 1902, p. 226.

²⁸⁰⁶ Ibídem nota anterior.

²⁸⁰⁷ Sáenz García, M., 1902, pp. 227, 228.

²⁸⁰⁸ Este instrumento se denomina en la actualidad pelonesa.

*restregando el oro con una brocha de tejón o cabra*²⁸⁰⁹. Después, si se trataba de una obra de exterior, se cubría el dorado con “barniz copal blanco” o “de almáciga”, de los que no se cita el disolvente. Si bien en la parte del texto en la que se habla de los barnices aparecen un par de fórmulas, una de ellas a base de resina de copal disuelta en aguarrás²⁸¹⁰ mientras que en la otra, además del copal, figuran la almáciga y el olíbano que se diluyen en aceite de linaza con una pequeña cantidad de “aceite de aspid”²⁸¹¹. Pero en el caso de que el objeto dorado se destinara al interior en lugar de barniz: *...se bañará con la temple y baño mezclado*²⁸¹².

El proceso de dorado podía simplificarse al eludir aplicar el aparejo de yeso, extendiendo en su lugar sobre el soporte de madera una imprimación al aceite coloreada: *...dos manos de color de oro al óleo, esto es mezclando el albayalde con amarillo, y luego de bien seco, se barniza con la goma laca y se sisa...*²⁸¹³. El barniz de goma laca se confeccionaba con: *...la cantidad suficiente de goma laca en espíritu de vino de 40°; se pone al baño maría moviéndolo á menudo, y queda hecho...*²⁸¹⁴.

Seguidamente, el autor menciona la forma de preparar dos mordientes a emplear como fijativos del oro, denominados “sisa española” y “sisa extranjera” o “mixtión”. El primero de ellos: *...se elaboraba pulverizando una libra de ocre claro de Calamocha con una tercera parte de albayalde y una onza de litargirio, cada cosa se muele por sí con secante bueno que se haya hecho en casa*²⁸¹⁵. Una vez mezclados dichos ingredientes, se guardaban en un recipiente y se cubrían con un poco de aceite de linaza. Para su uso se aglutinaban con aceite secante²⁸¹⁶.

En cuanto a la “sisa extranjera” o “mixtión”, que se vendía ya confeccionada en las *tiendas de colores* con estos nombres y también con el de “mordiente”, era la más utilizada al dorar con este sistema y se podía confeccionar con aceite graso, betún de Judea, ámbar amarillo y almáciga disueltos en aguarrás²⁸¹⁷. El autor advierte sobre la dificultad que entrañaba la preparación de esta sustancia: *...es muy eventual resulte bien hecha, porque requiere mucha experiencia*²⁸¹⁸.

Sáenz García hace también alusión al dorado con pan de oro falso que describe con el nombre de “dorado de falso”. El método utilizado en este caso era el mismo que el del dorado al aceite con pan de oro fino, con la única diferencia de que la sisa o mordiente eran más *esposos o frescos* por ser el oro falso más grueso²⁸¹⁹. Además, la superficie dorada debía cubrirse con “barniz de grasilla” que se confeccionaba con sandáracas disueltas en alcohol al baño de maría, a lo que se añadía después un poco de aceite de espliego²⁸²⁰.

²⁸⁰⁹ Sáenz García, M., 1902, p. 228.

²⁸¹⁰ Sáenz García, M., 1902, pp. 207, 208.

²⁸¹¹ Probablemente se tratara de aceite de espliego.

²⁸¹² Sáenz García, M., 1902, p. 228.

²⁸¹³ *Ibíd*em nota anterior.

²⁸¹⁴ *Ibíd*em nota anterior.

²⁸¹⁵ Sáenz García, M., 1902, p. 229.

²⁸¹⁶ *Ibíd*em nota anterior.

²⁸¹⁷ Sáenz García, M., 1902, pp. 229, 230.

²⁸¹⁸ Sáenz García, M., 1902, p. 230.

²⁸¹⁹ Sáenz García, M., 1902, p. 240.

²⁸²⁰ *Ibíd*em nota anterior.

Así mismo, se hace referencia al dorado de las superficies empleando oro o plata en polvo: *Se doran ciertos objetos con el oro ó plata de conchas, disolviendo goma en agua, y mojando el pincel con esta agua se disuelve el oro de la concha...*²⁸²¹. El mismo sistema se seguía para dorar con purpurinas: *...cuanto más finas mejor, debiendo barnizarse después para más consistencia*²⁸²². Pero también podía utilizarse en ambos casos un mordiente para extender el polvo metálico. Por último, se indica que estos métodos eran poco duraderos y *de menos vista que el dorado de falso*²⁸²³. Con esta última frase es probable que el autor se refiera a la apariencia de la superficie dorada resultante.

Por lo que respecta al plateado, en esta obra únicamente se menciona que el procedimiento para su ejecución era el mismo que el del dorado con la única diferencia de: *...gastar pan de plata en vez de oro*²⁸²⁴. Además, se incluye una descripción para la elaboración de una corla a aplicar sobre las superficies plateadas al agua, a base de goma laca, sangre de drago y gutagamba que se disolvían en alcohol. Para su aplicación se recurría a: *...una brocha muy fina, o mejor un peine de tejón o ardilla, procurando que quede extendida de una vez, sin volver a repetir con la brocha lo que ya se ha dado*²⁸²⁵.

Por otra parte, se recoge el sistema para la realización de la “pasta” con la que se obtenía la ornamentación en relieve de los marcos. Ésta se preparaba con cola fuerte de carpintero, colofonia y aceite de linaza, mezcla que después:

*...en caliente se pasa por un cedazo de cerda, poniendo sobre una artesilla llena de tierra blanca en polvo... a la cual se le ha añadido una tercera parte de yeso mate, todo bien pasado por tamiz, y se amasa bien, quedando hecha la pasta y teniéndola siempre entre paños húmedos para conservarla*²⁸²⁶.

También encontramos en este texto referencias al bronceado de diferentes superficies, entre las que se encuentran las de madera²⁸²⁷. Para su ejecución se citan los mismos sistemas que aparecen en el manual de Chateau²⁸²⁸ a base de polvo de diferentes metales como el oro, el bronce, el cobre o la plata, motivo por el cual eludiremos exponerlos aquí. Sin embargo, no se mencionan los métodos de imitación del bronce con pintura que figuran en aquél texto.

Por otro lado, en esta obra se contiene un *Manual del Pintor* donde se describen las diferentes técnicas que se podían emplear en la pintura decorativa de los objetos. Así, en cuanto a la pintura al temple se describen tres tipos diferentes. El primero, denominado “pintura ordinaria al temple”, se aplicaba en puertas, decoraciones de techos, etc. y se ejecutaba sobre una mano de aparejo a base de retal de baldés o de pergamino y yeso. Después, se daban varias manos de color en caliente menos la última de ellas que

²⁸²¹ Sáenz García, M., 1902, p. 241.

²⁸²² Ibídem nota anterior.

²⁸²³ Ibídem nota anterior.

²⁸²⁴ Sáenz García, M., 1902, p. 234.

²⁸²⁵ Ibídem nota anterior.

²⁸²⁶ Sáenz García, M., 1902, p. 230.

²⁸²⁷ Sáenz García, M., 1902, pp. 244, 245.

²⁸²⁸ Chateau, M. R., 1871, p. 36.

se confeccionaba: *...echando menos cola y más agua, y en vez de yeso tierra blanca. Por último la superficie podía barnizarse*²⁸²⁹.

En el segundo tipo, que el autor llama “pintura más fina al temple”, en relación con las superficies de madera, el método de aplicación era prácticamente igual que el anterior:

*...se da cola, se plastece muy bien y se recorren los plastecidos; después se apareja bien con un aparejo como el anterior, en cuyo caso se le darán dos manos, o bien con yeso mate, y luego se lija y se recorre con hierros, dándole después una media tinta, que se hace con cola de igual fuerza que para el aparejo, y otra mano definitiva de tinta con cola más aguada...*²⁸³⁰.

Por último, se describe la “pintura al temple barnizada”, en la que se utilizaba el mismo aparejo de yeso que en el caso del dorado: *...que se recorre o apomaza, y se da la tinta con buena cola limpia, haciendo esta tinta con albayalde, si requiere blancos, y barnizándolo después, lo que produce una tersura como si fuera charol*. Además, se indica que era el verdadero pintado de fino que ahora se encuentra reemplazado por la chamberga, y que tiene la ventaja de no dar olor, secarse pronto y conservar su frescura y belleza²⁸³¹. La “pintura a la chamberga”, también conocida como “pintura al barniz común”, se confeccionaba a base de albayalde molido con aguarrás y después mezclado con barniz de colofonia²⁸³². De esta pintura se aplicaban tres capas sobre la superficie, preparada de la misma forma que en el caso de la “pintura al óleo común” que veremos a continuación²⁸³³.

Por lo que respecta a la pintura al óleo, se describen los distintos tipos que menciona Watin en su obra: “la pintura al óleo común” que, como su propio nombre indica, se destinaba a obras comunes de madera, entre otras. Para su ejecución se daba en primer lugar: *...una mano de minio a todos los nudos, y después una mano general de imprimación a todo*²⁸³⁴. Dicha imprimación se elaboraba con aceite de linaza cocido y albayalde ordinario, en el caso de los tonos blancos. Después, se emplastecía la superficie con yeso blanco cernido, cola y aceite de linaza, lijándose a continuación y volviendo a dar la imprimación otra vez. Por último, se extendían dos manos, como mínimo, del color deseado disuelto en aceite secante²⁸³⁵.

Se cita también otro tipo de pintura al óleo que se elaboraba de la misma forma que la anterior, pero con la diferencia de que el aceite utilizado como aglutinante se mezclaba con aguarrás, con lo que la superficie resultante presentaba un aspecto mate que además era más permanente. Sáenz García especifica que:

*Estos pintados, ejecutados con aceite de nueces y albayalde de cinc*²⁸³⁶ *son muy permanentes, en particular para los blancos, a los que sin embargo, la primera mano se da con albayalde de plomo, por cubrir poco el cinc*²⁸³⁷.

²⁸²⁹ Sáenz García, M., 1902, pp. 28, 29.

²⁸³⁰ Sáenz García, M., 1902, p. 30.

²⁸³¹ Sáenz García, M., 1902, pp. 30, 31.

²⁸³² Sáenz García, M., 1902, p. 44.

²⁸³³ Ibídem nota anterior.

²⁸³⁴ Sáenz García, M., 1902, p. 36.

²⁸³⁵ Sáenz García, M., 1902, p. 37.

²⁸³⁶ Blanco de cinc.

²⁸³⁷ Sáenz García, M., 1902, p. 38.

Para finalizar, se hace referencia al procedimiento a seguir para aplicar la que denomina “pintura al óleo apomazada”. Éste consistía en imprimir la superficie, emplastecerla y extender seguidamente de dos a tres capas de color aglutinado con secante²⁸³⁸ y aguarrás: *...quedando el color mate; después se lija bien con papel de lija y en seguida se barniza con barniz copal, dándole dos manos*²⁸³⁹. Se indica también que esta pintura quedaba mejor si después de las dos primeras manos de color:

*...se apomaza bien con la piedra pómez; luego se le vuelven a dar otras dos manos muy espesas, y vuelve a apomazarse, se da otra u otras dos de tinta con barniz copal, se lija bien y se le dan dos manos de color*²⁸⁴⁰.

Por otra parte, en esta obra se contiene un apartado dedicado a la imitación con pintura de toda clase de mármoles y maderas, cuya presencia justifica el autor en el abundante uso que se hacía por entonces de estos revestimientos decorativos²⁸⁴¹. En cuanto a los marmolizados, se describen los diferentes tipos que se podían simular con pintura, entre ellos el mármol ágata, mármol negro, mármol pardo, mármol azul Fleury, mármol azul o lapislázuli, mármol amarillo de siena, mármol blanco, mármol rojo, mármol gris, mármol San Pablo, distintas variedades de mármol verde etc. El método de ejecución solía consistir en aplicar un color de fondo, normalmente a base de colores aglutinados en aguarrás y una pequeña cantidad de aceite. Sobre este fondo se iba bosquejando el veteado e intercalando masas de color o medias tintas con diferentes colores al óleo que se iban disponiendo en la superficie para realizar las manchas, vetas y fisuras del mármol a imitar. Después, se barnizaba toda la superficie y se finalizaba el veteado del mármol con distintos colores aglutinados en aguarrás y un poco de aceite de nueces, empleando distintos pinceles y brochas:

*Se toma un pincel de jaspear*²⁸⁴², *de pelo bastante largo y de mediano grueso, para manejarle más fácilmente; después, albayalde de zinc con el aguarrás... el que debe gastarse muy líquido de modo que no cubra el trabajo precedente y sólo si darle brillo. Con el pincel de jaspear se va veteando y uniendo la forma de ciertas venas del bosquejo, y luego, al través, gastando el color más o menos compacto, de modo que forme constrastes...*²⁸⁴³.

Por último, todo ello se cubría con barniz que, según el mármol a simular, podía ser “barniz cristal”, del que no se aporta más información, o también barniz de copal, utilizado para el mármol blanco²⁸⁴⁴ u otro llamado “barniz blanco”, del que tampoco se menciona la fórmula para confeccionarlo.

Por lo que atañe a la imitación de maderas, el procedimiento consistía a grandes rasgos en ejecutar en primer lugar el fondo a base de albayalde y aceite, bosquejando sobre el mismo el veteado de la madera elegida. Esto se realizaba aplicando masas de colores diferentes aglutinados en aguarrás o aceite, según los casos. Antes de que secara por completo el dibujo se difuminaban ciertas zonas con una esponja, con una especie de pincel denominado “difuminador” o una brocha plana muy suave²⁸⁴⁵. Después, se

²⁸³⁸ Aceite de linaza con el añadido de cierta cantidad de litargirio. Sáenz García, M., 1902, p. 71.

²⁸³⁹ Sáenz García, M., 1902, p. 45.

²⁸⁴⁰ Ibídem nota anterior.

²⁸⁴¹ Sáenz García, M., 1902, p. 45.

²⁸⁴² Un pincel de pelo largo del que existían diferentes tamaños y formas. Sáenz García, M., 1902, pp. 68 y 69.

²⁸⁴³ Sáenz García, M., 1902, p. 49.

²⁸⁴⁴ Sáenz García, M., 1902, p. 80.

²⁸⁴⁵ Sáenz García, M., 1902, pp. 100, 102.

continuaba realizando el veteado con lápices de diferentes colores que existían a la venta en el comercio²⁸⁴⁶. Todo ello se cubría con una aguada de color o *tinta clara para vetear*²⁸⁴⁷, que el autor denomina “glacis”, que también se iba difuminando. Una vez seca la superficie pintada se acababa con barniz.

En el año 1876 se publica en Florencia *Il parlare degli artigiani di Firenze* que escribe Girolamo Gargioli. En este texto, escrito en forma de diálogo entre un maestro y su aprendiz, se describen diferentes procedimientos artesanales en uso por entonces en Toscana. Con relación al dorado el maestro responde al aprendiz las preguntas que este le plantea sobre los diferentes sistemas en uso, sus fases y los materiales específicos de cada uno de ellos. De dichos diálogos solamente transcribiremos aquí, por economía de espacio y por ser irrelevantes para los objetivos de este estudio las preguntas del aprendiz, las respuestas del maestro. Así, en cuanto al dorado al agua, llamado *doratura a tempera* o *a guazzo*, se indica que las primeras operaciones consistían en lijar la superficie de madera para eliminar el “repelo” y las marcas de las herramientas del tallista, la aplicación del aparejo de yeso y el embolado:

*...il raschiare per la peluria... l'ammanitura e l'imbolare. Questi lavori li facciamo eseguire ai ragazzi di bottega... Per peluria del legno intendiamo quel rozzo che vi a lasciato sopra l'intagliatore, e dobbiamo raschiarlo bene, servendoci della pelle risecca del pesce squadro. Altri ragazzi, che abbiamo già bene imparato questo primo lavoro, li mettiamo a dar di colla ai pezzi raschiati, a stuccare i buchi e a stendervi sopra con un pennello di setola il gesso... Questa seconda operazione prende il nome di ammanitura*²⁸⁴⁸.

Para preparar el aparejo se utilizaba yeso que se extraía de una zona de Toscana situada entre San Gimignano y Volterra: *Dalle vicinanze di Camprobiano, tra S.Gemignano e Volterra, viene la pietra che serve a fare il gesso da doratori...*²⁸⁴⁹. Este material se mezclaba con cola de pergamino: *La colla é la chiave del nostro mestiero... Si estrae della stampatura dello stacciaio, dalle pietrelle, dalle teste conciate di vitelina di latte, della cartapeccora e dal carniccio in falde esceltissimo...*²⁸⁵⁰. Vemos que la cola se consideraba el material más importante del oficio del dorado.

En cuanto al bol se enumeran los dos tipos utilizados para dorar: el amarillo y el rojo, probablemente autóctonos ya que se especifica que el bol arménico, procedente de Armenia, no se empleaba: *Vi é il bolo giallo e il rosso: vi sarebbe anche quello che viene d'Armenia, detto bolarmeno ma noi non ce ne serviamo...*²⁸⁵¹. El bol amarillo se aplicaba por toda la superficie a dorar. Después, sobre las zonas que se dejarían mate se volvía a extender el mismo bol y en las partes a bruñir se daba bol *scuro*:

*Quello giallo si dá andante a tutto il pezzo da dorare. La parte che non si brunisce e che si dice a oro matto, opaco o velato, si ricuopre dello stesso bolo giallo e sull'altra da brunirsi si passa anche il bolo scuro...*²⁸⁵².

El bol *scuro* era el amarillo mezclado con grafito: *...e lo stesso bolo giallo impastato col lapis...*²⁸⁵³. Por su parte, el bol rojo se utilizaba para platear y debía mezclarse también con grafito: *...bolo rosso... che ne serviamos per l'argentatura dopo averlo impastato,*

²⁸⁴⁶ Sáenz García, M., 1902, p. 150.

²⁸⁴⁷ Sáenz García, M., 1902, p. 47.

²⁸⁴⁸ Gargioli, G., 1876, p. 127.

²⁸⁴⁹ Gargioli, G., 1876, p. 128.

²⁸⁵⁰ Ibídem nota anterior.

²⁸⁵¹ Gargioli, G., 1876, p. 136.

²⁸⁵² Gargioli, G., 1876, p. 137.

²⁸⁵³ Ibídem nota anterior.

come l'altro, col lapis. Questi boli si sciolgono solamente con la tempera a regola d'arte...²⁸⁵⁴. Constatamos aquí que ambos tipos de bol se aglutinaban con cola animal.

En lo referente al oro se señala que debía ser únicamente el denominado *di ruspone*, eludiéndose el llamado *d'unghero*²⁸⁵⁵ u otros distintos que no se describen en el texto: *...debe essere di ruspone, e non d'unghero o d'altra qualità... chi vol fare una doratura stabile, ordini oro piu massicio e di ruspone...*²⁸⁵⁶.

También se hace alusión al acabado coloreado que se extendía sobre el oro mate después de haberlo impregnado con cola:

*Prima di darla si fa una tempera piu leggera di quella già descritta; e con essa si raferma l'oro da velarsi... e si distende sull'oro opaco e vi si lascia asciugare. Distendiamo la velatura con pennellici di vaio sull'oro matto andantemente... lummeggiando assai la parte sporgente e piu in vista, e lasciando senza o con poco colore quelle nell'ombre...*²⁸⁵⁷

Vemos que la *velatura* se aplicaba además sobre las zonas salientes o prominentes. Sin embargo no se mencionan los ingredientes de esta sustancia.

En estos diálogos se habla también de los graneados que se practicaban sobre el oro mate con un instrumento denominado *granitoio*, apoyando la punta en la superficie dorada y golpeando el otro extremo con un instrumento llamado *battituoio*:

*...a granir l'oro opaco... se prende un granitoio, si mette con la punta sull'oro e gli si dà in capo col battituoio. Vengono a stamparsi nell'oro velato tanti bucolini accanto l'uno all'altro da formarne un campo, se così si vole...*²⁸⁵⁸.

Los graneados podían ser muy numerosos y ocupar todo el fondo dorado. Además, se señala que el graneador tenía forma de lápiz con punta fina en un extremo y podía ser de acero, de marfil o de hueso. El *battituoio* era un trozo de madera que también recibía el nombre de *stecca*: *Il primo ha la figura di un lapis sottile con punta sotile dall'una estremita... È d'acciaio, d'avorio o d'osso. Il battioio è un pezzo di legno qualunque della lunghezza di mezzo braccio, che si chiama anche stecca*²⁸⁵⁹.

En cuanto al dorado con mordiente graso de las superficies de madera, se aplicaba también aparejo de yeso aunque la preparación de la superficie no era tan laboriosa como en el caso del dorado al agua. El bol utilizado era el amarillo que se debía bruñir antes de extender encima una o dos manos de barniz de copal:

*L'ammanitura si fa come nel dorare a guazzo, e anzi non a bisogno di tanta attenzione. L'imbolatura deve farsi di bolo giallo, e va brunito con la pietra da brunire l'oro. Vi si passa poi sopra la vernice coppale...*²⁸⁶⁰.

²⁸⁵⁴ Gargioli, G., 1876, p. 138.

²⁸⁵⁵ Se denominaba así el pan metálico obtenido de una moneda de oro acuñada en Hungría. Zanotto, F., *Vocabolario Metódico Italiano*, 1857, p. 1076.

²⁸⁵⁶ Gargioli, G., 1876, p. 147.

²⁸⁵⁷ Gargioli, G., 1876, p. 150.

²⁸⁵⁸ Gargioli, G., 1876, p. 50.

²⁸⁵⁹ Ibídem nota anterior.

²⁸⁶⁰ Gargioli, G., 1876, p. 151.

Sobre la superficie barnizada se daba un mordiente que se elaboraba cociendo tierra amarilla con aceite de linaza cocido y cera amarilla:

*...Di terra gialla di Roma, d'olio di lino cotto e di cera gialla acconcia. Si mescola il tutto insieme, e si fa bollire tanto che le varie sostanze si imparentino bene tra loro. Si scioglie poi questo descolo con altro olio cotto, affine di poterlo distendere sul bolo...*²⁸⁶¹.

Comprobamos que después de cocer la mezcla se volvía a disolver con aceite cocido, con el objetivo de que el mordiente pudiera extenderse correctamente sobre el bol.

Por lo que respecta al plateado, el procedimiento seguido era semejante al del dorado aunque con ciertas variaciones. Así, la cola del aparejo de yeso debía ser más fuerte, es decir menos líquida, y el bol utilizado era el rojo en lugar del oscuro porque este último lo ennegrecería:

*Si fa presso a poco con le regole della doratura*²⁸⁶²*... per l'ammannire si tiene la colla più gagliarda e per l'imbolare si usa il bolo rosso invece quello scuro, perché questo farebbe diventar nero l'argento. Il tutto il resto si tratta l'argento come se fosse oro, e anche nel brunire. L'imbolatura si fa con la tempera stessa, che per dorare a guazzo...*²⁸⁶³.

La *velatura* también era diferente ya que se confeccionaba con goma arábica, alumbre y almidón, eludiéndose las sustancias colorantes para conservar el color de la plata: *...È affatto diversa dall'altra. Si compone di goma arabica, d'allume e d'amido, perché altrimenti l'argento vi perderebbe la sua bianchezza*²⁸⁶⁴.

Para que la superficie plateada pareciera dorada se aplicaba un barniz denominado *mecca*, del que se daban de tres a cuatro manos a pincel en caliente o colocando el objeto al sol:

*Questa trasformazione viene fatta appunto dalla mecca, la quale è una vernice che passiamo sull'argento a tre o quattro mani con pennello di setola. A far però che produce l'effetto, bisogna che sia data al gran caldo o sotto la forza del sole*²⁸⁶⁵.

Este barniz se elaboraba disolviendo goma laca, sangre de drago, goma gutta y trementina en alcohol, lo que después se cocía en un recipiente tapado hasta su total disolución:

*Questa vernice é composta di gomma lacca, sangue di drago, gomaut e trementina. Il tutto si mette in fusione per un giorno entro un fiasco, che contenga una giusta quantità di spirito di vino. Il fiasco, che deve essere temperato, si tappa bene e si fa bollire fino a tanto che restino strutte quelle sostanze*²⁸⁶⁶.

En 1870 Charles H. Savory publica en Londres *The Practical Carver and Gilder's Guide*²⁸⁶⁷, un texto muy completo en el que se aborda de forma extensa y pormenorizada la técnica de elaboración de marcos desde la fabricación del soporte de

²⁸⁶¹ Ibídem nota anterior.

²⁸⁶² Gargioli, G., 1876, p. 155.

²⁸⁶³ Gargioli, G., 1876, pp. 153 y 156.

²⁸⁶⁴ Gargioli, G., 1876, p. 156.

²⁸⁶⁵ Gargioli, G., 1876, p. 153.

²⁸⁶⁶ Gargioli, G., 1876, p. 155.

²⁸⁶⁷ 5ª ed. cons. 1881.

madera, la molduración y la talla hasta la ornamentación de los mismos con dorados, pintura, etc. En el aparecen también referencias a la ornamentación de consolas y otros objetos de mobiliario. Además, se proporcionan numerosas instrucciones para la restauración y redorado de estos objetos.

Por lo que respecta a la técnica del dorado, comienza describiendo los utensilios necesarios para su ejecución²⁸⁶⁸ y que son prácticamente los mismos que se emplean en la actualidad para dorar de forma tradicional. El autor dedica también un espacio a las sustancias o mezclas que intervienen en los procesos de dorado al agua y al aceite. Así, empieza refiriéndose a la cola usada por los doradores en Inglaterra que se confeccionaba con trozos de pergamino o de guantes: *The size used by gilders in England is made from parchment cuttings, or cuttings from gloves...*²⁸⁶⁹.

En cuanto a los mordientes del oro incluye el que denomina *oil gold size* que consiste en una mezcla de aceite de linaza cocido y pigmento ocre: *This size is a mixture of boiled linseed oil and ochre, well ground up together... The carver and gilder seldom, if ever, makes this size for use, as it can be purchased cheaply by weight...*²⁸⁷⁰. Vemos que este mordiente no se confeccionaba casi nunca por los doradores al poderse adquirir al peso a un precio económico. También existía otro mordiente denominado *matt gold size*, de color chocolate y muy duro y sólido, que se podía comprar también al peso:

*This is also purchased of artists colourmen by weight. It is of a chocolate colour, and very stiff. When it is required for use, a small portion of parchment size is put into a stone pot; when the size is melted a small portion of the matt gold size is added, and stirred till it is dissolved; more is added till it is of the consistency of thick cream. This preparation is obliged to be used warm...*²⁸⁷¹.

Para su uso se añadía cola de pergamino hasta conseguir una consistencia cremosa.

Por lo que respecta al mordiente utilizado para dorar al agua, podía obtenerse como los anteriores en las tiendas de pinturas, motivo por el que no se consideraba necesaria su elaboración por el dorador. A pesar de ello, se cita una mezcla con la que se conseguía un buen bruñido, a base de negro de plomo, sebo de ciervo, sanguina y tierra de pipa mezclados con cola de pergamino:

*Burnished Gold Size. Like the preceding, this is usually bought of artists' colourman, and is mixed like the above. It does not pay to make this article, but the following ingredients ground together very finely would bring out a good burnish: Black lead, deer suet, and red chalk, one ounce each, with one pound of pipe clay...*²⁸⁷².

Constatamos que esta mezcla es la misma que cita Riennel²⁸⁷³.

Savory se refiere también a una sustancia que denomina *clay* que se adquiriría ya confeccionada: *Clay This preparation is usually brought of the artists' colourmen...*²⁸⁷⁴. Probablemente se trata de la mezcla de tierra de pipa y cola de pergamino que aparece

²⁸⁶⁸ Savory, C. H., 1881, pp. 52-56.

²⁸⁶⁹ Savory, C. H., 1881, p. 57.

²⁸⁷⁰ Savory, C. H., 1881, p. 59.

²⁸⁷¹ Ibídem nota anterior

²⁸⁷² Ibídem nota anterior.

²⁸⁷³ Riennel, F., 1850, p. 80.

²⁸⁷⁴ Ibídem nota anterior.

en la obra de Sheraton con el nombre de *pipe clay*, y que se extendía sobre el aparejo de yeso en el dorado al agua²⁸⁷⁵. Además, hace alusión al *gilder's ormolou* que se aplicaba sobre las superficies doradas al aceite y sobre aquellas mate para aportarles profundidad así como una apariencia más rica:

Gilder's Ormolou. This preparation is mixed with medium parchment size, to give the oil and matt gilding a deeper and richer appearance. To medium strength parchment size add enough of the following receipt to colour it... Mix together ¼ pint of spirits of wine, ½ oz. of garnet shellac, 1 dram red Saunders' wood²⁸⁷⁶, ½ dram turmeric²⁸⁷⁷.

Vemos que esta sustancia se elaboraba mezclando cola de pergamino teñida con cúrcuma, goma laca, sándalo y alcohol.²⁸⁷⁸

Así mismo, el autor alude al aparejo de yeso, denominado *thick white*, utilizado en el dorado al agua y que se preparaba mezclando carbonato cálcico con cola de pergamino hasta que se obtenía una consistencia cremosa: *This is a mixture of whitening and parchment size to the consistency of cream, and is laid on the parts to be burnished previous to the burnish size*²⁸⁷⁹.

Por último, menciona las características del pan de oro empleado para dorar. Éste era bastante puro ya que consistía en una aleación de este metal con plata y cobre, en una proporción de 1 a 80 de su peso: *Gold Leaf... The gold leaf laid on by the gilder contains about 1-80th of its weight of an alloy of silver and copper*²⁸⁸⁰. Los panes de oro medían en torno a los 8, 25 cm por cada lado y se vendían en libros de veinticinco hojas: *Leaves are cut to about three and a quarter inches square, and laid in books of twenty-five leaves to each book*²⁸⁸¹. También indica el autor que el pan de oro extranjero era mucho más pequeño: *...foreign gold leaf is considerably smaller*²⁸⁸². Además, de las palabras de Savory extraemos que el grosor del oro inglés era inferior a una micra (0, 09µm): *...the leaves are not more than 1-280,000th of an inch in thickness; in France, where the process of beating is carried still further, the thickness is said to be not so much as 1-400,000th of an inch*²⁸⁸³. Vemos que en Francia el pan de oro era más fino ya que su grosor no alcanzaba las 0'06 micras. En cuanto a su color, se prefería por lo general el más oscuro mientras que el oro verde, mucho más claro, se destinaba a usos especiales: *The deep colour gold is preferred for gilding in general, and green gold, being much lighter, is used for special purposes*²⁸⁸⁴.

Savory aborda a continuación las diferentes operaciones que incluía el proceso de dorado. Así, con relación al aparejado de la superficie señala que se empezaba aplicando en caliente sobre la molduración *thin white*, es decir una mezcla de creta y cola de pergamino, y después se extendía el aparejo más grueso o *thick white*, arriba descrito:

²⁸⁷⁵ Sheraton, T., 1977, vol. II, pp. 228, 229.

²⁸⁷⁶ Tinte vegetal que se extraía de la madera de sándalo denominada en Inglaterra *Saunders wood*.

Rivers, S. y Umney, N., 2003, p. 230. En español sándalo.

²⁸⁷⁷ Savory, C. H., 1881, p. 60.

²⁸⁷⁸ Ibídem nota anterior.

²⁸⁷⁹ Ibídem nota anterior.

²⁸⁸⁰ Ibídem nota anterior.

²⁸⁸¹ Savory, C. H., 1881, p.61.

²⁸⁸² Ibídem nota anterior.

²⁸⁸³ Ibídem nota anterior.

²⁸⁸⁴ Ibídem nota anterior.

*The first thing to be done is to give the moulding a priming of thin white, composed of parchment size and whitening, and laid on very hot... and then thick white is evenly laid on with a brush. As before observed, the thick white is made by increasing the quantity of whitening to a given amount of size till it is about the consistency of thick cream*²⁸⁸⁵.

En cuanto a la operación del repasado el autor indica que después de aplicar varios estratos de aparejo, dejando secar cada uno antes de extender el siguiente, se igualaban con piedra pómez de diferentes tamaños las perlas, concavidades, partes planas, etc., dándose después una ligera capa de aparejo. Además, se eliminaban todas las asperezas de la molduración e igualaban sus perfiles:

*When several coats of thick white have been laid on, each one being dry before the next is applied, pumice stone of various shapes is applied to the beads, hollows, flats, &c, giving the work a coat of white at the same time, and well rubbing down all the rough projections in the moulding, and also taking care to square up all the angles in the various members of the moulding. The thickness of whitening on the wood should be 1-16th of an inch, and in some instances thicker*²⁸⁸⁶.

Constatamos en el texto que, al igual que indicaba Riennel²⁸⁸⁷, el grosor del aparejo debía ser de 1'6 mm o incluso mayor.

Savory nos informa de que en el gremio se practicaban dos modalidades de dorado: al aceite y al agua, pudiendo ser el último tanto mate como bruñido: *There are two kinds of gilding practised by the trade; one is called oil gilding, the other water gilding; and the latter is both matt and burnished*. Las molduras cargadas de pequeños detalles y el trabajo muy ornamentado se solían dorar al aceite. Sin embargo, las superficies lisas, las hileras de perlas y las partes cóncavas se doraban al agua, aunque a veces también al aceite:

*Mouldings full of small members, and work full of ornaments, are generally gilt in oil, while broad flat surfaces and plain beads and hollows are gilt in water, and sometimes in oil. Matt and burnish gilding are often seen on the same moulding or piece of work, and can be gilt both in water and oil*²⁸⁸⁸.

Vemos además que el dorado bruñido y el mate se combinaban con frecuencia en la misma molduración u obra, pudiendo ejecutarse al agua y al aceite respectivamente.

El autor describe también el método a utilizar para dorar al aceite las decoraciones de pasta o *compo*. Éste se iniciaba limpiándola con agua una vez fijada al marco, para eliminar el aceite procedente del molde así como del polvo que pudiera estar depositado encima a consecuencia de su manipulación. Cuando secaba, se extendía sobre la superficie una capa de *thin white*, que después de lijarse y cepillarse para eliminar el polvo del yeso producido por el lijado, se cubría con la sustancia denominada *clay*, que también debía secar antes de dar dos capas de *clear cole*, es decir cola de pergamino aplicada templada:

The gilder is to wash the ornaments on the frame to free them from the oil and dust that may cover them in getting them out of the mould, and on to the frame. Clean water and a brush will accomplish this... After this is dry, a coat of thin white is evenly laid on the frame... is ready for

²⁸⁸⁵ Savory, C. H., 1881, p. 62.

²⁸⁸⁶ Savory, C. H., 1881, pp. 62, 63.

²⁸⁸⁷ Riennel, F., 1850, p. 76.

²⁸⁸⁸ Savory, C. H., 1881, p. 65.

*glass papering. After well brushing out the frame with the dusting brush, it is ready for clay. When this is dry it is ready for again fine glass papering, and next, a coat of what is technically termed clear cole. This is parchment size thinned down with water moderately, and put on warm... Two coats of this size are usually laid on...*²⁸⁸⁹.

Además, se señala que la superficie impregnada con cola debía secar antes de extender el mordiente al aceite, especificándose que lo habitual era que esta operación fuera la última del día, con el objetivo de que estuviera a punto el mordiente para poder dorar a la mañana siguiente: *After the size is dry... the oil size is laid on the frame very thinly and evenly with a brush... It is usual to put work in oil the last thing at night, so that it may be ready for gilding the first thing in the morning*²⁸⁹⁰. Después de dorar se extendía el denominado *finish size* o, lo que es lo mismo, cola floja aplicada con pincel de pelo de cerdo: *This is clear size, rather weak, laid on evenly with a hog's hair brush, and if it is thought desirable to deepen the colour of the gold, a little ormolu is added in order to give it a deeper and richer colour*²⁸⁹¹. Vemos que se podía añadir un poco de *ormolu* para proporcionar al oro un color más oscuro y un aspecto más rico. El proceso de dorado del marco concluía cubriendo los cantos con una pintura a base de ocre aglutinado con cola: *The frame will now be complete when the back edge is brushed over with Oxford ochre, mixed with size.*²⁸⁹²

Savory refiere también el procedimiento utilizado para dorar al agua y al aceite un marco más sofisticado con zonas bruñidas muy brillantes en las esquinas, perlados, etc. y una entrecalle ancha y cóncava con “dorado doble”. Pero antes puntualiza que todo trabajo de calidad liso, como las anchas entrecalles de los marcos, las enjutas, los marcos de espejo lisos, etc. se doraban con oro doble, con el fin aportar a la obra mejor color y una apariencia más sólida:

*To gild a more elaborate frame, finished with brilliant burnish on the corners, beads, &c, and a broad double gilt flat and hollow on the inside. It may be mentioned here, all the best work that is flat, such as broad insides to picture frames, spandirls, flat looking-glass frames, &c, are double gilt; and this is done to give the work a better colour and more solid appearance*²⁸⁹³.

En concreto, el proceso comenzaba aplicando sobre la madera una capa de aparejo de creta fina, seguida de tres o cuatro de creta gruesa en las partes que irían bruñidas²⁸⁹⁴: *...a coat of thin white is then applied, and then... the parts to be burnished receive three or four coats of thick white.* Después se lijaba el aparejo y se daba una capa de *clay*, que también se lijaba. A continuación se extendían dos manos de cola, dejando secar la primera antes de dar la siguiente. Llegado a este punto se procedía a dorar al aceite de la forma antes descrita, y, por último, se cubría el dorado con cola clara:

*The frame is then carefully and thoroughly glass-papered till it is smooth, when it receives a coat of clay, and is again glass papered and brushed down. Two coats of size, evenly laid on, follow, taking care that the first coat is thoroughly dry before the second is laid on. When this is done the frame is put in oil, in the same way as before mentioned... The frame is then gilded as before described... The frame must then be finish size once...*²⁸⁹⁵.

²⁸⁸⁹ Ibídem nota anterior.

²⁸⁹⁰ Savory, C. H., 1881, p. 66.

²⁸⁹¹ Savory, C. H., 1881, p. 67.

²⁸⁹² Ibídem nota anterior.

²⁸⁹³ Ibídem nota anterior.

²⁸⁹⁴ Savory, C. H., 1881, p. 68.

²⁸⁹⁵ Savory, C. H., 1881, pp. 68 y 69.

Seguidamente se doraban al agua las zonas que irían bruñidas. Para ello se extendían, con un pincel de pelo de camello, de tres a cuatro estratos del mordiente llamado *matt gold size* sobre la superficie cubierta con *clay*: *Water Gilding. We must look to the burnishes, left with a coat of clay. Matt gold size must be mixed, and three or four coats must be evenly applied with a camel's hair brush*²⁸⁹⁶. Cuando la superficie se lijaba, cepillaba y pasaba por encima una esponja húmeda, extendiéndose después sobre la misma dos capas de *burnish gold size*:

*When dry, it should be gone over with very fine glass-paper and brushed down, and afterwards with a damp sponge. On this surface lay two coats of burnish gold size as evenly as possible, when it will be ready for gold as soon as the last coat is dry...*²⁸⁹⁷.

Como vemos, el oro se aplicaba cuando la segunda capa estaba seca.

Para bruñir se empleaba un bruñidor que solía tener la punta curvada. Pero también se utilizaban para las zonas más pequeñas, los recovecos, etc. bruñidores de distintos tamaños con puntas de diferentes formas:

*Burnishing out the gold thus laid is the next operation, and is thus performed: The burnisher, which is usually curved at the end... Sometimes the burnisher is used at the point to burnish close up to the ornaments, and for hollows & c, burnishers of various sizes and shapes are used for the work.*²⁸⁹⁸;

Después de bruñir se volvía a dar cola en las zonas mate, evitando tocar con ella aquellas bruñidas. El trabajo finalizaba pintando de amarillo ocre los cantos del marco: *...the frame again finished sized, care being taken not to touch the burnished parts with size, when the work may be said to be finished so far, after the edge has been yellowed with Oxford ochre.*²⁸⁹⁹

Savory se refiere también al dorado doble, que se aplicaba al agua en las zonas lisas de la entrecalle del marco, puntualizando que para llevar a cabo esta operación en las superficies mas grandes se requería de grán habilidad por parte del dorador para que semejaran oro macizo y no se vieran allí las uniones de los panes de oro:

*The broad inside flat and hollow now be taken in hand... and in order to make it look well, it must be carefully prepared up and double gilt in water... large flat surfaces tax the gilder's skill, so as to make the whole look solid, without an appearance of a join in the gold...*²⁹⁰⁰.

El proceso consistía en extender una capa de *clay* que, después de lijada, recibía cuatro estratos de *matt gold size*. La superficie se volvía a lijar y, acto seguido, se eliminaba el polvo acumulado por efecto de esta operación con un trozo de tela. Cuando la superficie estaba casi seca se frotaba con fuerza con un paño seco para que quedara pulida:

*A coat of clay must then be laid on, and it must be again glass papered, and four coats of matt gold size smoothly laid on, when it is again glass papered and washed carefully down with a piece of cloth. When this is nearly dry, take a piece of dry cloth and briskly rub over the flat, and a polished surface will be the result*²⁹⁰¹.

²⁸⁹⁶ Savory, C. H., 1881, p. 69.

²⁸⁹⁷ Savory, C. H., 1881, p. 70.

²⁸⁹⁸ Savory, C. H., 1881, p. 71.

²⁸⁹⁹ Ibídem nota anterior.

²⁹⁰⁰ Savory, C. H., 1881, p. 72.

²⁹⁰¹ Ibídem nota anterior.

A continuación, se daban dos capas de cola floja y, una vez seca la superficie, se procedía a aplicar el primer estrato de oro, siguiendo el procedimiento arriba señalado para dorar al agua: *On this surface lay two coats of weak size, and when dry it is ready for the first layer of gold... Proceed as before stated for water gilding*²⁹⁰². Asentado el oro, se daba una mano de cola floja y, al secar, se extendían encima dos capas de la sisa que se utilizaba para el oro bruñido. Se esperaba a que esto secara para fijar el segundo estrato de oro: *...a coat of weak size... and when dry two coats of burnish gold size in the hollow; the work when dry is ready for the second coat of gold...* Cuando el dorado había secado, se bruñía evitando las zonas mate sobre las que, para finalizar el proceso, se daban dos manos de cola: *When dry, the hollow must be burnished with a burnisher, taking care the tool does not slip over the matt... When the matt has received two coats of finished size, the inside may be said to be finished.*²⁹⁰³

Por otra parte, el autor se refiere a la combinación de la pintura blanca con el dorado en los muebles. Así, describe como ejemplo el procedimiento a seguir en una silla tallada que a veces el tallista entregaba ya aparejada al dorador. Sin embargo, en otras ocasiones era el dorador quien aplicaba el aparejo y lo repasaba con cuidado para que cada elemento tallado recuperara la forma adecuada:

*Chairs are sometimes delivered into the gilder's hands whitened up, but where this is not done it is necessary to carefully whiten up the article, being particular to draw up the whitening so that every part of the pattern shall be sharp, and stand out well in bold relief...*²⁹⁰⁴.

A continuación, el dorador decidía que partes debían ir pintadas de blanco y cuáles doradas. Sobre estas últimas se extendía una capa de *clay* y se procedía como en el dorado al agua. Cuando todo el oro estaba asentado, bruñido y las partes mate acabadas con cola, se daban dos o tres manos de pintura a base de albayalde y cola de pergamino en las zonas que debían pintarse de blanco:

*After glass-papering we must then decide on the parts to be white or gold, when a coat of clay must be applied to all the parts required to be gilt... When all the gold is laid and burnished out, and the matt finished sized, the white parts must receive two or three coats of flake white*²⁹⁰⁵ *and parchment size, not too thick...*²⁹⁰⁶.

En el caso de que se quisiera barnizar la obra era preciso aplicar antes sobre la superficie pintada dos manos de cola floja, para evitar que la pintura absorbiera el barniz, y después se extendía una capa de barniz blanco:

*If the work is ordered to be varnished, it will be necessary to give the white two coats of clear size to prevent the barniz from sinking in, and the chair will be ready to receive a coat of white varnish. With this operation the white will become a cream colour*²⁹⁰⁷.

Con esta operación el blanco adquiriría un tono crema.

Savory también señala que los objetos podían pintarse en colores como el malva u otros tonos claros, cuya elección dependía del gusto del cliente: *Articles are sometimes got up*

²⁹⁰² Ibídem nota anterior.

²⁹⁰³ Savory, C. H., 1881, p. 73.

²⁹⁰⁴ Savory, C. H., 1881, p. 75.

²⁹⁰⁵ Albayalde.

²⁹⁰⁶ Savory, C. H., 1881, pp. 75, 76.

²⁹⁰⁷ Savory, C. H., 1881, p. 76.

*in mauve and other delicate colours, to suit the taste of the purchaser*²⁹⁰⁸. Además, indica que cuando se necesitaba emplear pan de plata el proceso a seguir era el mismo que cuando se doraba: *Where silver leaf is required to be laid, the process will be the same as for gold leaf*²⁹⁰⁹.

Así mismo, el autor dedica una parte de su obra al redorado para lo que se procedía primero a eliminar todo el oro antiguo y también el aparejo cuando presentaba movilidad:

*Proceed to wash off all the old gold, and shell up any of the preparation that is not firm... A piece of cloth will be found to be the best thing to clean off the old gold, as there is more friction than in sponge...*²⁹¹⁰.

En el caso de que el marco estuviera barnizado o dorado al aceite se utilizaba papel de lija para suprimir todo el oro: *If the frame has been varnished or gilt in oil, glass paper must be used till the gold is all removed...*²⁹¹¹. Después se repetía todo el proceso de dorado, desde la aplicación de un nuevo aparejo de yeso hasta la fijación del oro²⁹¹².

El autor proporciona también una receta para reavivar el oro antiguo a base de clara de huevo batida con potasa o sosa. *To Revive the Gilt of Picture Frames: Beat up 3 ozs of the whites of eggs with 1 oz. of chloride of potash or soda. Brush the frame carefully over with the above, when the frame will have a much fresher appearance*²⁹¹³.

Por otro lado, el autor describe el sistema a seguir para dorar directamente sobre la madera con el fin de que se apreciara su veteado bajo el oro. Indica además que este método era especialmente apropiado para el roble y otras maderas duras: *It is sometimes required to gild the bare wood, so as to show the grain. This may be done to look very well with oak and other hard wood...* Para ello se lijaba a fondo la superficie a dorar, se daban dos o tres manos de un barniz que denomina *polish*, confeccionado con goma laca y colofonia disueltas en alcohol y, cuando secaban, se aplicaba encima el mordiente al aceite sobre el que se fijaba el oro cuando estaba casi seco: *Well glass-paper down the surface to be gilt, and apply two or three coats of polish with a brush, and when dry, oil gold size. The gold can be laid when this is nearly dry...*²⁹¹⁴. Finaliza afirmando que esta técnica resultaba muy apropiada para las esquinas de los denominados *Oxford frames* de roble, biombos, decoraciones de iglesia y para todo tipo de maderas duras: *The above is suitable for the bevells of oak Oxford frames, screens, church decoration, and any hard wood.*²⁹¹⁵

Así mismo, Savory enumera los cuatro tipos de molduras que se comercializaban en la época: *There are four classes of Mouldings in use... Wood Mouldings-Mouldings in the White-German Mouldings- and Veneered Mouldings*²⁹¹⁶. De las primeras dice que si eran de caoba o de roble debían lijarse y acabarse “a muñequilla” o barnizarse con otro

²⁹⁰⁸ Ibídem nota anterior.

²⁹⁰⁹ Ibídem nota anterior.

²⁹¹⁰ Savory, C. H., 1881, p. 77.

²⁹¹¹ Ibídem nota anterior.

²⁹¹² Ibídem nota anterior.

²⁹¹³ Savory, C. H., 1881, p. 203.

²⁹¹⁴ Savory, C. H., 1881, p. 79.

²⁹¹⁵ Ibídem nota anterior.

²⁹¹⁶ Savory, C. H., 1881, p. 20.

sistema, mientras que si eran de pino y se querían dorar, era necesario aparejarlas antes de construir con ellas el marco: *If the moulding is mahogany or oak, it will require glass-papering and French polishing or varnishing. If it is pine, and is meant to be gilded, it must be whitened up before it is made into a frame*²⁹¹⁷.

Las denominadas “molduras en blanco” eran las que se vendían a los doradores ya aparejadas: *Mouldings in the White, as they are technically termed, are mouldings covered with whitening ready for the gilder*²⁹¹⁸. Por su parte, las “molduras alemanas” se llamaban así debido a que se fabricaban en Alemania y hasta el siglo XIX no se introducen en Inglaterra. Se utilizaban para construir objetos comunes así como para marcos destinados a quienes no podían permitirse adquirir aquellos dorados con oro fino: *German Mouldings: Mouldings are so called because they are produced in Germany, and have only been introduced during the present century. They are used for common work, and for those whose means will not allow them to order gold frames*²⁹¹⁹. Estas molduras se aparejaban, plateaban y cubrían con barniz de corladura para aportarles una tonalidad dorada. Existían diferentes calidades y las mejores imitaban bastante bien los ejemplares dorados:

*These mouldings are whitened up, then covered with silver leaf, after which a lacquer is spread over them, giving them a gold colour... There are various qualities, the best of which is not a bad imitation of some of the gold patterns*²⁹²⁰.

Savory dedica también un espacio a la ornamentación de pasta en relieve que se elaboraba cociendo cola en agua y disolviendo colofonia en aceite de linaza crudo. Cuando todo estaba bien cocido se vertía sobre creta y se mezclaba hasta que adquiría la consistencia de una masa, momento en el que se podía modelar en la forma deseada:

*...Boil seven pounds of the best glue in seven half-pints of water; melt three pounds of white resin in three pints of raw linseed oil. When the ingredients are well boiled... pour the mixture into a large quantity of whitening, and mix it to the consistence of dough, and it is ready for moulding into the required shapes...*²⁹²¹.

Los motivos se obtenían presionando la pasta en moldes de madera de boj: *The ornaments are made by pressing the compo into moulds. The moulds are made of boxwood*²⁹²².

El autor añade que para los marcos de espejo se ejecutaban bellos adornos de pasta como volutas, entre otros. Sin embargo, cuando eran de grandes dimensiones no se realizaban con pasta sino que se tallaban en madera blanda y se aparejaban: *Where looking-glass frames are made, they are mounted with handsome scrolls, &c., except where the pattern required is heavy and unsuitable for compo work, when, as mentioned before, the scroll pattern is carved out of soft wood and whitened up*²⁹²³. Además, nos informa de que algunos objetos como trípodes, candelabros, pantallas de chimenea, etc los ejecutaba desde hacía poco tiempo el dorador, fundamentalmente porque con la pasta podían imitarse fácilmente las tallas clásicas, muy de moda por entonces:

²⁹¹⁷ Savory, C. H., 1881, p. 22.

²⁹¹⁸ Ibídem nota anterior.

²⁹¹⁹ Savory, C. H., 1881, p. 23.

²⁹²⁰ Ibídem nota anterior.

²⁹²¹ Savory, C. H., 1881, p. 47.

²⁹²² Ibídem nota anterior.

²⁹²³ Savory, C. H., 1881, p. 49.

*Some very elegant productions in the form of tripod stands... candelabra, fire-screens, &c., have lately become the work of the gilder; chiefly through the circumstance that composition ornaments can be made with so much facility to imitate antique carvings which are now in favour. The framework of which they are made is of wood, and the ornamental details, of composition; the whole being afterwards gilt*²⁹²⁴.

Como vemos, el soporte de estos objetos era de madera y los motivos decorativos de pasta, todo lo que después se doraba.

Savory especifica además que en los marcos de gran formato los motivos decorativos en ocasiones eran de *papier maché*, por ser un material mucho más ligero. Éste se confeccionaba con pulpa de papel que se presionaba entre dos moldes para darle forma: *On very large frames the ornaments are sometimes papier machie, which is much lighter. These ornaments are made out of paper pulp, which is pressed between two moulds...*²⁹²⁵. Sin embargo, estas decoraciones no eran muy apreciadas por los doradores debido a que la pasta de papel no constituía una base tan idónea para el dorado como la madera o la pasta: *They are not held in favourable estimation by the gilder, as the paper pulp does not form such a good foundation for gilding as wood or composition*²⁹²⁶. Por último, el autor puntualiza que por entonces todavía se seguían tallando muchos marcos de gran tamaño, utilizándose maderas blandas cuando la talla iba a dorarse: *Many very large frames are still carved... Soft wood is employed when the carved work is meant to be gilt...*²⁹²⁷.

En 1886 se publica en Londres y Nueva York el texto titulado *Spon's Machanics' Own Book*, escrito por Edward Spon, donde se incluyen algunas referencias a la técnica del dorado. Así, se mencionan algunos de los materiales y sustancias empleados en el mismo y se proporcionan instrucciones para dorar diferentes superficies de madera. En cuanto a los materiales se describe en primer lugar el pan de oro, señalando que existían varios tipos, siendo los dos más utilizados el oscuro o rojizo y el pálido que se aleaba con plata. Se especifica además que de este último género el mejor era el que se importaba de Italia. También se alude a la existencia de otros panes que se utilizaban en sustitución del pan de oro fino, entre ellos el pan de plata, que se empleaba por ser más barato y que se coloreaba con barniz amarillo. Así mismo, se cita el pan de oro falso denominado *Dutch leaf* cuya apariencia era similar a la del oro:

*There are several kinds of gold leaf and substitutes for the genuine article. The chief real sorts are deep or reddish gold, and pale gold, the latter being alloyed with silver. The best of these comes from Italy. Silver leaf is often employed for economy sake, and afterwards coloured or vanished yellow. Dutch leaf is a base metal alloy exhibiting almost the characteristic appearance of gold*²⁹²⁸.

Las distintas variedades de pan de oro se vendían en libros de veinticuatro hojas cada uno²⁹²⁹ cuyo tamaño era de 7,6 cm² aproximadamente, los panes de oro falso se comercializaban de la misma forma y costaban más o menos lo mismo. Por su parte, los

²⁹²⁴ Savory, C. H., 1881, p. 33.

²⁹²⁵ Savory, C. H., 1881, p. 49.

²⁹²⁶ Ibídem nota anterior.

²⁹²⁷ Savory, C. H., 1881, p. 50.

²⁹²⁸ Spon, E., 1886, p. 446.

²⁹²⁹ Número que difiere ligeramente del que cita Savory, quien indica que el pan de oro se comercializaba en libros de veinticinco hojas. Savory, C. H., 1881, p. 60.

libros de pan de plata contenían cuarenta y ocho hojas de 5 cm² cada una y eran más baratos: *The various kinds of leaf are sold in books: gold books contain 24 leaves 3 in.square and cost 1s.6d.; Dutch books have the same dimensions, and cost about id.; silver books contain 48 4^{1/2} in. square, and cost about 9d.*²⁹³⁰.

En lo relativo a los mordientes se afirma que su composición variaba mucho, destacándose como el más habitual el denominado *oil gold size* que se preparaba cociendo litargirio con aceite de linaza. Su única desventaja era que tardaba doce horas en secar lo suficiente para que pudiera fijarse encima el pan de oro. No obstante, resistía las inclemencias climatológicas incluso cuando no iba barnizado:

*The composition of size for attaching gold leaf varies not a little. One of the most common kinds is that called oil gold size. It is made by boiling litharge in linseed-oil... Its only disadvantage is that it takes about 12 hours to dry sufficiently to receive the leaf, but it possesses the important advantage of resisting the effects of weather, even when not varnished. It is often sold in admixture with ochre (either yellow or red) ready for application*²⁹³¹.

Vemos que este mordiente se solía vender, listo para su uso, mezclado con ocre amarillo o rojo.

Otro mordiente empleado en sustitución del anterior para el dorado de interiores era el llamado *japaners gold size*. Éste secaba en unas tres horas pero no era tan duradero como el anterior y además el oro debía barnizarse, lo que empeoraba su aspecto: *A substitute generally employed on indoor work is japaners gold size; this dries in 3 or 3 hours, but is not nearly so durable, and necessitates the application of a coat of varnish to the gold, which is not improved thereby*²⁹³².

El autor menciona también algunos sistemas para dorar diferentes superficies de madera. En primer lugar, describe el empleado para dorar sobre madera al natural que por ser absorbente requería de la aplicación de una base coloreada. Ésta podía elaborarse con *japaners gold size* mezclado con amarillo ocre, previamente pulverizado con trementina, o bien mezclando aceite de linaza y un pigmento que tuviera cuerpo como el blanco de plomo. Cuando secaba la base, se lijaba y se volvían a aplicar otras capas de lo mismo, que también se lijaban. Después se doraba de la forma habitual:

*Gilding on plain wood. Before gilding plain wood, its absorbent character must be destroyed by the application of a ground colour, which may be japaners' gold size mixed with yellow ochre previously ground very fine in turpentine, or a compound of boiled linseed-oil and a pigment of good body, such as white-lead. The painted ground, when dry, is rubbed down smooth with fine glasspaper, and any required number of coats added and similarly smoothed, when the sizing and gilding are conducted in the ordinary way*²⁹³³.

Asimismo, se indica que para dorar superficies de madera pulimentada no se requería extender una base coloreada, ya que la capa de pulimento lo hacía innecesario. Si el oro tenía que cubrir solo una parte de la superficie era preciso frotar yeso en las zonas que no irían doradas para evitar que se pegara allí el oro. También en este caso se doraba la superficie siguiendo el procedimiento habitual:

²⁹³⁰ Spon, E., 1886, p. 446.

²⁹³¹ Spon, E., 1886, p. 446.

²⁹³² Ibídem nota anterior.

²⁹³³ Spon, E., 1886, p. 448.

*In the case of polished wood, the coat of polish serves the purpose of a ground colour, and renders the latter needless. Should the gilding be destined to cover only portions of the surface, the precaution must be taken, beffore applying it, to rub whiting on the parts not to be gilded, so as to prevent the adhesion of the leaf to the orherwise sticky surface. The sizing and gilding are conducted in the ordinary way*²⁹³⁴.

Para dorar superficies pintadas y lacadas se utilizaba el mismo método: *Gilding on painted and jappaned surfaces. The same rules hold good as for polished wood*²⁹³⁵.

Además, Spon aporta algunas instrucciones para obtener tanto un dorado brillante como mate. El primer tipo se podía conseguir disponiendo de una base lisa y pulida o bruñendo la superficie dorada. También especifica que el adhesivo utilizado era el agua de cola: *The bright effect is gained either by having a smooth polished ground, or by burnishing the coat of gold leaf. The adhesive medium employed is water size*²⁹³⁶.

En cuanto al dorado mate, la superficie debía impregnarse previamente con el mordiente que debía estar lo suficientemente seco para que se fijara el pan metálico. El grado de humedad necesario variaba en función del tipo de pan, siendo menor para el oro, mayor para el de plata y el mayor de todos para el oro falso:

*...The surface intended for the reception of the leaf must be previously sized, and this sufficiently long in advance... the size should be as dry as is compatible with the security of the leaf. The degree of moisture necessary varies with the kind of the leaf, being least for gold leaf, more for silver and most for Dutch leaf...*²⁹³⁷.

Además, se señala que la superficie dorada debía cubrirse con cola clara que se preparaba disolviendo retazos de pergamino en agua, hasta obtener una consistencia gelatinosa. También podía utilizarse barniz confeccionado con resina dammar disuelta en esencia de trementina o alcohol: *The gilded surface should be... painted over with a clear size made by dissolving parchment shreds in water to the consistence of thin jelly, or with a varnish made by dissolving dammar in turpentine or spirits of wine*²⁹³⁸.

1.1. CONSIDERACIONES A LAS FUENTES LITERARIAS-TRATADÍSTICA

En primer lugar, destacaremos que en los textos de esta centuria se repiten muchas de las técnicas y procedimientos que se dan en el siglo anterior. Algo que es especialmente evidente en el caso de Francia, donde todos los analizados recogen casi al pie de la letra la mayor parte de las descripciones que figuran en la obra de Watin, si bien se hacen puntualmente nuevas aportaciones al respecto. En España, por lo general, se publican traducciones de dichos textos franceses, aunque existen también ciertas obras autóctonas que probablemente recojen las prácticas en uso por entonces en nuestro país. Entre ellas destaca la de Sáenz García que, en el último cuarto de siglo, describe de forma extensa y detallada los métodos, materiales y herramientas empleados en la técnica del dorado, así como ciertos procedimientos pictóricos de interés para nosotros por aparecer combinados muchas veces en los muebles con el oro. No obstante, en estos

²⁹³⁴ Ibídem nota anterior.

²⁹³⁵ Ibídem nota anterior.

²⁹³⁶ Spon, E., 1886, p. 449.

²⁹³⁷ Spon, E., 1886, p. 447.

²⁹³⁸ Ibídem nota anterior.

textos encontramos también con cierta frecuencia referencias expresas a Watin o a los procedimientos empleados en Francia. Este hecho, unido a las numerosas traducciones de obras francesas que circulan en nuestro país, que cuentan además en algunos casos con varias reediciones²⁹³⁹, muestran una clara influencia de la praxis francesa en esta materia. Si bien ésta convive con procedimientos y fórmulas propias, muchas de las cuales se ajustan a la tradición española, al retrotraerse no sólo al siglo XVIII sino también al XVII.

Por otra parte, conviene destacar que en algunos de los textos de técnica de esta centuria aparecen mencionados métodos y sustancias aplicables expresamente a objetos de mobiliario como sillas o marcos.

Expondremos seguidamente las diferencias y similitudes existentes entre los países en estudio con relación a las técnicas y materiales utilizados para el dorado y plateado de los objetos de madera. Así, en lo referente al dorado al agua, considerado también ahora el método con el que se conseguían las superficies más bellas, su utilización implicaba, como siempre, la preparación de la superficie de madera. Esta fase del proceso, que presentaba ciertas variantes de unos países a otros, se ajustaba a grandes rasgos a la práctica tradicional. De este modo, en Inglaterra para aparejar la superficie continúa empleándose una mezcla de cola de pergamino y carbonato cálcico²⁹⁴⁰. De este aparejo, cuyo grosor alcanzaba los 1'6 mm o incluso más²⁹⁴¹, se extendían varias capas que según ciertos textos oscilaban entre cinco y nueve²⁹⁴², mientras que en los siglos XVII y XVIII lo habitual era aplicar entre siete y ocho²⁹⁴³. En Francia se sigue utilizando en la confección del aparejo carbonato cálcico mezclado con cola de pergamino²⁹⁴⁴ y también, a diferencia del siglo anterior, cola de conejo²⁹⁴⁵. En este país el número de estratos difiere ligeramente según los textos ya que en unos se mencionan de siete a ocho²⁹⁴⁶ y en otros de ocho a diez²⁹⁴⁷, como cita en el siglo anterior Watin²⁹⁴⁸, mientras que en algunos españoles se indica que en el “método a la francesa” podían oscilar entre los seis y los ocho²⁹⁴⁹. Además, se especifica que el aparejo en uso en el país galo era el doble de grueso (2-4 mm) que el español²⁹⁵⁰. Por su parte, en Italia el *gesso da doratori* se confeccionaba con sulfato cálcico mezclado con cola de pergamino²⁹⁵¹. En nuestro país se impregnaba previamente la superficie con una mano de “cola de baldés”, es decir de piel de oveja curtida, conocida como “caldo de primera”²⁹⁵², denominación que no habíamos encontrado en los textos con anterioridad. El aparejo de yeso se sigue elaborando con sulfato cálcico, del que se aplicaban entre diez y once capas. Así, se daban primero de tres a cuatro a base de yeso negro y “cola de flor”, seguidas de otras seis o siete a base de yeso mate mezclado con la misma cola. Una vez aplicado el

²⁹³⁹ Este es el caso de la obra de Riffault publicada en España en 1832, 1841 y 1850.

²⁹⁴⁰ Sheraton, T., 1977, vol. II, p. 228; Savory, C. H., 1881, p. 60.

²⁹⁴¹ Savory, C. H., 1881, pp. 62, 63.

²⁹⁴² Ibídem nota anterior.

²⁹⁴³ Stalker, J. y Parker, G., 1988, cap. XIX, p. 54. ; Dossie, R., 1758, III, p. 379.

²⁹⁴⁴ Riffault, J., 1850, p. 215.

²⁹⁴⁵ Sáenz García, M., 1902, p. 226

²⁹⁴⁶ Chateau, M. R., 1871, p. 102.

²⁹⁴⁷ Riffault, J., 1850, p. 216.

²⁹⁴⁸ Watin, J. F., 1772, III, pp. 215, 216.

²⁹⁴⁹ Sáenz García, M., 1902, p. 226.

²⁹⁵⁰ Ibídem nota anterior.

²⁹⁵¹ Gargioli, G., 1876, p. 128.

²⁹⁵² Sáenz García, M., 1902, p. 223.

aparejo éste debía alcanzar de uno a dos milímetros de grosor²⁹⁵³. Pero también existen referencias al uso de solo siete estratos de aparejo²⁹⁵⁴. A esta operación se le denomina según los textos “blanquear”, “aderezar de blanco”, “aparejar” o “preparar”.

Para el repasado del yeso, operación a la que se concede también gran importancia para el resultado final de la superficie dorada, se empleaban en Inglaterra limas, piedra pómez y papel lija. En Francia se seguía haciendo uso de las mismas herramientas que en el siglo precedente. Por su parte, en España había una serie de instrumentos de hierro de forma y tamaño diferentes: de punta curva denominados “de granear” o “blandear” según sus dimensiones; con punta recta o cuadrada llamadas “cuadradas”, en punta o agudas “de arpar”, así como los llamados “de escalones”²⁹⁵⁵. En cuanto a los abrasivos, se utilizaban la cola de caballo o el papel de vidrio²⁹⁵⁶. En Inglaterra sobre la superficie aparejada y repasada se aplicaba antes del bol una mano de tierra de pipa aglutinada con cola de pergamino²⁹⁵⁷, lo que constituye una novedad con respecto a los periodos anteriores. Seguidamente, se extendía otra elaborada con pigmento amarillo ocre diluido en la misma cola, cuya finalidad era cubrir aquellas zonas más ocultas donde no se doraba. Algo que se hacía ya en el siglo XVII y empleando la misma mezcla²⁹⁵⁸, mientras que en el XVIII se confeccionaba con pigmento amarillo ocre, bermellón o rojo de plomo y, en lugar de cola de pergamino, la de guantes²⁹⁵⁹. También en Francia, al igual que se hacía en el siglo XVIII²⁹⁶⁰, se daba una capa de color amarillo, que recibía el nombre de *jaune*, elaborada con los mismos ingredientes que en Inglaterra. En España se aplicaba una mano, de tono semejante y con el mismo objetivo, a base de pigmento ocre claro y lápiz plomo diluidos en cola de baldés²⁹⁶¹.

Cabe señalar aquí que las decoraciones de pasta en relieve fueron muy utilizadas en Inglaterra en sustitución de la talla de madera fundamentalmente en marcos de pinturas y de espejos, aunque también podía aparecer en otros objetos como candelabros, trípodes o pantallas de chimenea. Se podía preparar con cola, betún, aceite de linaza y carbonato cálcico²⁹⁶² o con una mezcla de este último material y colofonia disueltos en aceite y cola²⁹⁶³. Los motivos se obtenían introduciendo la pasta en moldes de madera de boj²⁹⁶⁴. En España para confeccionar la pasta se empleaba cola fuerte de carpintero, colofonia, aceite de linaza, tierra blanca pulverizada y yeso mate²⁹⁶⁵.

En cuanto al bol, su elaboración variaba según los países. En Inglaterra a principios de la centuria este material se mezclaba con negro de plomo, un poco de aceite de oliva y de cera de abejas, diluyéndose todo ello después con cola de pergamino. De esta mezcla, que debía estar templada, se extendían dos manos²⁹⁶⁶. Esta fórmula coincide

²⁹⁵³ Sáenz García, M., 1902, p. 224.

²⁹⁵⁴ Sánchez Caro, I., 1857, p. 12.

²⁹⁵⁵ Sáenz García, M., 1902, p. 217.

²⁹⁵⁶ Ibídem nota anterior.

²⁹⁵⁷ Sheraton, T., 1970, vol. II, pp. 228, 229.

²⁹⁵⁸ Stalker, J., y Parker, G., 1988, cap. XX, p. 55.

²⁹⁵⁹ Dossie, R., 1758, III, p. 381.

²⁹⁶⁰ Watin J. F., 1772, III, p. 219.

²⁹⁶¹ Sáenz García, M., 1902, p. 224.

²⁹⁶² Riennel, F., 1850, p. 52.

²⁹⁶³ Savory, C. H., 1881, p. 49.

²⁹⁶⁴ Ibídem nota anterior.

²⁹⁶⁵ Sáenz García, M., 1902, p. 230.

²⁹⁶⁶ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 229.

con la que cita Dossie en el siglo anterior²⁹⁶⁷. Otro sistema consistía en mezclar tierra de pipa, sanguina, negro de plomo, aceite y sebo diluidos en cola más floja que en el caso anterior²⁹⁶⁸. Más avanzado el siglo se empleaban negro de plomo, sebo de ciervo, tiza roja y tierra de pipa aglutinados con cola de pergamino²⁹⁶⁹. En Francia se continúan aplicando tres capas de la misma composición que cita Watin²⁹⁷⁰ a base de bol arménico, un poco de sanguina, grafito y algunas gotas de aceite de oliva diluidas en cola de pergamino²⁹⁷¹. En Italia se utiliza bol amarillo para las zonas mate mientras que para las bruñidas se emplea el mismo bol pero mezclado con grafito, denominándose entonces bol *scuro*²⁹⁷². En ambos casos el aglutinante era la cola de pergamino²⁹⁷³.

En España se mantiene todavía un fórmula prácticamente idéntica a la que proporciona Pacheco en el siglo XVII a base de bol, lápiz plomo y cola²⁹⁷⁴. La única diferencia estriba en que la cola en este siglo es de piel de oveja mientras que en el XVII es de carnero. De esta mezcla se aplicaban tres capas, la primera más líquida y las dos siguientes más espesas²⁹⁷⁵. Así mismo, se podían emplear de tres a cuatro estratos de bol amarillo para el dorado al agua de determinadas superficies²⁹⁷⁶. En nuestro país se pulía el bol con una especie de pincel o cepillo de cerdas corto, denominado “pulidor”, tal y como recomendaba Pacheco en su época²⁹⁷⁷, aunque también podía utilizarse al efecto una lija muy fina o papel de estraza²⁹⁷⁸. En Inglaterra el pulido del bol solía efectuarse para que el aspecto del oro mate fuera más terso²⁹⁷⁹.

Para extender el oro sobre la superficie embolada, ésta se humedecía previamente con agua o agua de cola. En el proceso de dorado se utilizaban instrumentos semejantes a los del siglo anterior, como pinceles de diferentes tamaños y pelo, que en nuestro país podía ser de tejón, marta, ardilla o comadreja según la operación de que se tratara. Además, para alzar trozos de oro grandes o tiras se empleaba la “pelenesa” o “polonesa”, denominación que encontramos por primera vez en esta centuria²⁹⁸⁰. En traducciones de textos franceses se menciona también la “paleta de dorador” o “tronquillo”²⁹⁸¹, instrumento parecido a la “polonesa” pero que tenía un mango de madera. El oro se depositaba en el “plomazón” o “pomazón”²⁹⁸², nombre con el que se conoce este instrumento en la actualidad en nuestro país, confeccionado con los mismos materiales que en siglos precedentes. En España constatamos que el uso del “pomazón” es parecido en la actualidad al del siglo XIX, ya que muchos doradores continúan eludiendo utilizar el pergamino que se acopla al mismo para proteger el oro.

²⁹⁶⁷ Dossie, R., 1758, III, p. 379.

²⁹⁶⁸ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 229.

²⁹⁶⁹ Riennel, F., 1850, p. 77. Savory, C. H., 1881, p. 59.

²⁹⁷⁰ Watin J. F., 1772, III, pp. 219, 220.

²⁹⁷¹ Riffault, J., 1850, p. 210.

²⁹⁷² Gargioli, G., 1876, p. 138.

²⁹⁷³ Gargioli, G., 1876, p. 128.

²⁹⁷⁴ Pacheco, F., 1990, L. III, VII, pp. 506, 507.

²⁹⁷⁵ Sáenz García, M., 1902, p. 224.

²⁹⁷⁶ Sánchez Caro, I., 1857, p. 13.

²⁹⁷⁷ Pacheco, F., 1990, L. III, VII, p. 507.

²⁹⁷⁸ Sánchez Caro, I., 1857, p. 13.

²⁹⁷⁹ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 230.

²⁹⁸⁰ Sáenz García, M., 1902, p. 218.

²⁹⁸¹ Riffault, J., 1850, p. 205.

²⁹⁸² Sáenz García, M., 1902, p. 216.

En Inglaterra se podía aplicar el “dorado doble”, un procedimiento que no hemos localizado en los textos de otros países, para conferir una apariencia más rica y sólida a los marcos de pinturas y de espejos²⁹⁸³. Este sistema consistía en extender dos capas de oro sucesivas, por lo general, en las zonas planas.

Para conferir un aspecto mate al oro, en el sistema de dorado al agua, se aplicaba cola animal que en España²⁹⁸⁴ era de piel de oveja curtida y en Francia²⁹⁸⁵, Inglaterra²⁹⁸⁶ e Italia²⁹⁸⁷ de pergamino. En los textos de la centuria se constata también que sigue extendiéndose el acabado rojizo, llamado *vermeil* en Francia, en ciertas zonas de la superficie dorada para conferirles la apariencia del bronce dorado²⁹⁸⁸. En España este acabado, que parece ser se daba sobre las zonas mate²⁹⁸⁹, se denominaba “encarnado”, “bermejo” o “baño” y debía poder prepararse de diferentes formas ya que existía uno conocido como “el mejor baño español”, a base de bermellón, azafrán, achiote, tártaro, guta gamba, sangre de drago y agua gomada²⁹⁹⁰. El *vermeil* francés era muy semejante puesto que se utilizaban sustancias como el achiote, bermellón, goma gutta, sangre de drago, cenizas graveladas y goma arábica²⁹⁹¹. Una mezcla que en el siglo anterior se reducía a sangre de drago, achiote, goma gutta y azafrán aglutinados con goma arábica²⁹⁹². Por su parte, en Inglaterra se aplicaba el llamado *gilder's ormolu* a base de gomalaca, sándalo, cúrcuma y cola de pergamino diluidos en alcohol²⁹⁹³. Esta sustancia podía elaborarse también cociendo en agua achiote, goma gutta, bermellón, sangre de drago y sal de tártaro²⁹⁹⁴.

En cuanto al uso de barnices transparentes o coloreados sobre las superficies doradas al agua no hemos encontrado referencias a ello a excepción del texto de Sheraton, donde se indica que las sillas lacadas y doradas se barnizaban siempre con copal disuelto en esencia de trementina²⁹⁹⁵.

En lo referente al dorado con mordiente graso, aparece mencionado en todos los textos de la época como el más fácil de ejecutar, económico, duradero y especialmente apropiado para objetos de exterior. Además, en Inglaterra parece ser que era el más utilizado a principios del siglo²⁹⁹⁶. Para dorar con este método no se aplicaba aparejo de yeso sino únicamente dos capas de imprimación, a base de blanco de plomo molido con aceite de linaza y litargirio, a lo que se añadía esencia de trementina²⁹⁹⁷. En España podían seguirse dos sistemas, en el primero y más laborioso, la superficie recibía el mismo aparejo de yeso que cuando se doraba al agua. Dicho aparejo debía repasarse también y cubrirse después con una mano de cola teñida con pigmento amarillo, para

²⁹⁸³ Savory, C. H., 1881, pp. 72, 73.

²⁹⁸⁴ Sáenz García, M., 1902, p. 220.

²⁹⁸⁵ Riffault, J., 1850, p. 223.

²⁹⁸⁶ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 230.

²⁹⁸⁷ Gargioli, G., 1876, p. 128.

²⁹⁸⁸ Sáenz García, M., 1902, p. 222.

²⁹⁸⁹ *Ibídem* nota anterior.

²⁹⁹⁰ *Ibídem* nota anterior.

²⁹⁹¹ Riffault, J., 1850, p. 212.

²⁹⁹² Watin, J. F., 1772, III, p. 223.

²⁹⁹³ Savory, C. H., 1881, p. 60.

²⁹⁹⁴ Taylor, M., 1836, pp. 97, 98.

²⁹⁹⁵ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 223.

²⁹⁹⁶ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 223.

²⁹⁹⁷ *Ibídem* nota anterior.

evitar que quedaran a la vista las zonas donde no se aplicaría oro²⁹⁹⁸. En el segundo método podían eludirse estas operaciones y hacer uso en su lugar de una imprimación compuesta de albayalde y pigmento amarillo aglutinados en aceite²⁹⁹⁹. A continuación, en ambos casos, se extendía una mano de barniz de goma laca sobre la que se aplicaba sucesivamente el mordiente³⁰⁰⁰. En Italia para preparar la superficie se utilizaba aparejo de yeso y bol de tono amarillo, que se bruñía con la piedra de bruñir. Sobre éste se daban una o dos manos de barniz de copal y después el mordiente³⁰⁰¹.

Por lo que respecta a los mordientes, en los textos franceses y españoles se afirma que podían adquirirse ya confeccionados con el nombre de “mixtión” y también con el de “sisá extranjera”, “mixtura” o “mordiente” en España³⁰⁰². Además, parece ser que este producto era uno de los más utilizados para fijar el oro en el dorado mate así como el que empleaban algunos doradores en exclusividad³⁰⁰³. No obstante, los mordientes podían confeccionarse por los propios doradores, como era el caso en nuestro país de la “sisá extranjera”, a base de aceite graso, betún de Judea, ámbar amarillo y almáciga disuelta en agua³⁰⁰⁴. Otro mordiente, denominado “sisá española” por ciertos autores, se elaboraba con ocre claro, albayalde, litargirio y aceite secante³⁰⁰⁵. Esta mezcla es muy parecida a la que cita Palomino en el siglo anterior³⁰⁰⁶, tomándola de Pacheco³⁰⁰⁷. En Italia se empleaba un mordiente elaborado con tierra amarilla, cera amarilla y aceite de linaza cocido³⁰⁰⁸. En Inglaterra existían mordientes específicos para cada tipo de trabajo: dorar con celeridad, amplias superficies, etc. Éstos podían adquirirse ya preparados en el comercio como el denominado “mordiente de lacadores”³⁰⁰⁹, que empieza a utilizarse allí en el siglo XVIII³⁰¹⁰, o el del “pintor de interiores”³⁰¹¹. Los mordientes también podían confeccionarse por los propios doradores empleando, por lo general, aceite de linaza cocido, pigmento ocre o bien bermellón o rojo de plomo³⁰¹².

Así mismo, se podían utilizar los restos de los colores que quedaban en los recipientes donde se limpiaban los pinceles.³⁰¹³ Este mordiente, en uso desde el siglo XVII en los diferentes países europeos, también se empleaba en Francia en el siglo XIX³⁰¹⁴. Pero además, en ese país, al igual que en España, podía recurrirse al uso de barnices, siendo muy habitual el que se preparaba con aceite de linaza cocido, trementina de Venecia y amarillo de Nápoles³⁰¹⁵. Asimismo, en los textos españoles figura otro barniz a base de almáciga, sandárica, goma guta y aguarrás³⁰¹⁶.

²⁹⁹⁸ Sáenz García, M., 1902, p. 227.

²⁹⁹⁹ Sáenz García, M., 1902, p. 228.

³⁰⁰⁰ Ibídem nota anterior.

³⁰⁰¹ Gargioli, G., 1876, p. 151.

³⁰⁰² Ibídem nota anterior.

³⁰⁰³ Sáenz García, M., 1902, pp. 229, 230.

³⁰⁰⁴ Sáenz García, M., 1902, p. 230.

³⁰⁰⁵ Sáenz García, M., 1902, p. 229; Sánchez Caro, I., 1857, p. 13.

³⁰⁰⁶ Palomino, A., 1988, vol. II, p. 519.

³⁰⁰⁷ Pacheco, F., 1990, L. III, cap. VII, p. 509.

³⁰⁰⁸ Gargioli, G., 1876, p. 151.

³⁰⁰⁹ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 223.

³⁰¹⁰ Dossie, R., 1758, IV, p. 385.

³⁰¹¹ Sheraton, T., 1803, vol. II, p. 223.

³⁰¹² Ibídem nota anterior.

³⁰¹³ Sheraton, T., 1803, vol. II, p. 224.

³⁰¹⁴ Riffault, J. 1825, p. 193.

³⁰¹⁵ Tingry, J.F., 1803, I, p. 245; Anónimo, 1847, p. 22.

³⁰¹⁶ Anónimo, 1847, p. 22.

Los objetos dorados con mordiente graso destinados al exterior solían barnizarse. Así por ejemplo, en Inglaterra las sillas se cubrían con un barniz confeccionado con copal y esencia de trementina³⁰¹⁷. Este barniz se utilizaba también en España en las obras de exterior doradas, mientras que las de interior se acababan con cola mezclada a partes iguales con el “baño” o “encarnado”³⁰¹⁸.

Por lo que respecta al oro, en los textos españoles y franceses no se mencionan las tonalidades ni la calidad del utilizado en el dorado de las superficies de madera. Tampoco se refieren a la combinación de varios tipos de pan de oro en el mismo objeto. No obstante, se hace alusión al pan de oro falso cuyo empleo daba lugar al “dorado de falso”. En este caso la superficie se cubría con barniz a base de sandálica disuelta en alcohol, con el añadido de una pequeña cantidad de aceite de espliego³⁰¹⁹. Pero también recibía esta denominación una pintura que semejaba el color de oro³⁰²⁰. Por lo que respecta a Italia, en la región de Toscana, se recomienda en el último cuarto de la centuria el empleo del *oro di ruspone* que se obtenía de la moneda de oro toscana llamada *ruspone*³⁰²¹.

Por su parte, en Inglaterra existían diferentes tipos de oro siendo los más utilizados el oscuro o rojizo, denominado también *deep gold*, que era el mejor y el preferido, y el *pale gold*³⁰²². Este último a veces se combinaba con el anterior para obtener contrastes en la superficie dorada³⁰²³. Además, en determinados casos se utilizaba una variedad, llamada *green gold*, de tono más claro todavía que el anterior³⁰²⁴. También se empleaba el pan de oro falso que recibía el nombre de *Dutch leaf*³⁰²⁵ o *German gold*³⁰²⁶.

En cuanto al plateado, las referencias a este sistema se reducen por lo general a indicar que se aplicaba siguiendo el mismo procedimiento que en el dorado al agua y al aceite. Aunque existían ciertas variaciones, como sucedía en Toscana donde se usaba bol rojo en lugar del *scuro* o del amarillo, propios de la técnica del dorado³⁰²⁷. En esta zona italiana la superficie plateada al agua se cubría con goma arábica, alumbre y almidón para conferirle un aspecto mate³⁰²⁸.

Cuando se deseaba que la plata semejara oro se aplicaba encima un barniz de tono dorado que podía ser de naturaleza grasa, como el denominado “barniz graso al oro”, probablemente muy utilizado durante toda la centuria en Francia y España, al aparecer mencionado en casi todos los textos. Éste se confeccionaba con ámbar y goma laca disueltos en aceite de linaza, a lo que se añadía esencia de trementina y diferentes colorantes que variaban ligeramente según los textos. Además, en uno de ellos se indica que era apropiado para marcos, muebles y otros objetos plateados³⁰²⁹.

³⁰¹⁷ Sheraton, T., 1803, vol. II, p. 232.

³⁰¹⁸ Sáenz García, M., 1902, p. 228.

³⁰¹⁹ Sáenz García, M., 1902, p. 240.

³⁰²⁰ Riffault, M.J., 1850, p. 205.

³⁰²¹ Gargioli, G., 1876, p. 138.

³⁰²² Riennel, F., 1850, p. 75. El *pale gold* contenía una proporción considerable de plata. Smith, J., *The Panorama of Science and Art*, vol. II, 1828, p. 801.

³⁰²³ Ibídem nota anterior.

³⁰²⁴ Savory, C. H., 1881, p. 61.

³⁰²⁵ Spon, E., 1886, p. 446.

³⁰²⁶ Taylor, M., 1836, p. 148.

³⁰²⁷ Gargioli, G., 1876, p. 155.

³⁰²⁸ Gargioli, G., 1876, p. 151.

³⁰²⁹ Anónimo, 1847, p. 13.

Pero también se empleaban barnices al alcohol, como por ejemplo uno, que aparece en ciertos textos españoles e italianos, destinado a las superficies plateadas al agua a base de goma laca, sangre de drago, guta gamba³⁰³⁰, a lo que se podía añadir además trementina de Venecia³⁰³¹. Este barniz podía elaborarse de forma más económica sustituyendo la goma laca por un barniz denominado “de brocha”, del que ignoramos su composición por no indicarse en el texto donde se cita el mismo³⁰³².

En las fuentes literarias encontramos también referencias al dorado con polvo de oro, de plata o purpurina que para su empleo se aglutinaban con agua de goma, aunque podían extenderse también sobre un mordiente o un barniz.

Por lo que atañe a la técnica del bronceado, se puede afirmar que fue muy recurrente en la época al figurar en todas las fuentes literarias consultadas. Podía llevarse a efecto haciendo uso de polvos metálicos, comercializados con distintos nombres y obtenidos de aleaciones diversas, que proporcionaban superficies bronceadas de diferente tonalidad. El aspecto del bronce podía lograrse también con pintura al temple o al óleo. En el primer caso disolviendo pigmentos como azul de Prusia, negro humo, ocre amarillo, o tierra de sombra en cola animal. Sobre la superficie pintada se aplicaban toques de polvo de bronce y después se pulía la misma³⁰³³. En cuanto a la pintura al óleo existían diferentes métodos. Uno de ellos consistía en extender una capa de color de fondo, a base de tierra verde aglutinada con aceite secante, sobre la que se daban ciertos toques de polvos de bronce. Otro sistema, radicaba en aplicar dos capas de pintura a base de bronce rojo y aceite de linaza. A continuación ciertas zonas se cubrían con “barniz al bronce”, es decir goma laca disuelta en alcohol, y otras con polvos de bronce³⁰³⁴.

2. FUENTES DOCUMENTALES

2.1. DORADO MASIVO

La información que aportan los documentos de este siglo en lo que se refiere al dorado masivo de los muebles es por lo general muy limitada, ya que en muchos casos sólo es posible extraer el tipo de mueble que se dora. Ejemplo de ello es una cuenta de Andrés del Peral del año 1805 por obras efectuadas en el Palacio Real de Madrid³⁰³⁵: *...se han dorado cuatro sillas de brazos grandes todas talladas...* Sin embargo, en ocasiones, especialmente cuando se trata de restauraciones, en las facturas de los artífices suelen enunciarse las operaciones llevadas a cabo para su ejecución, aunque sin detenerse a describirlas, omitiéndose también los materiales utilizados en las mismas. Se sigue así la tónica de los documentos de siglos precedentes. Como ejemplo de ello podemos citar una factura en la que figura la intervención efectuada en el año 1802 en varios marcos³⁰³⁶:

³⁰³⁰ Sáez García, M., 1902, p. 234; Gargioli, G., 1876, p. 155.

³⁰³¹ Sánchez Caro, I., 1857, p. 14; Gargioli, G., 1876, p. 155.

³⁰³² Ibídem nota anterior.

³⁰³³ Chateau, M. R., 1871, p. 18; Taylor, M., 1836, p. 149.

³⁰³⁴ Chateau, M. R., 1871, p. 107.

³⁰³⁵ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 80¹.

³⁰³⁶ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 74².

Quenta q^e. Yo Dⁿ. Andres de Peral Dorador de la R^l. casa presento de la obra que tengo executada de Orn del S^{or} Dⁿ. An^o. María de Cisneros, Aposentador mayor de S.M. para el Palacio de Mad^l. Y la tribuna de Ntra. S^{ra}. de Atocha...Se han dorado seis marcos tallados... haverlos aparejado, recorrido y dorado con esmero...

También en otra cuenta del año 1803 se menciona la restauración de varios asientos³⁰³⁷:

Cuenta que yo Dⁿ. Gregorio Santiuste³⁰³⁸ Mro. Dorador de Mate, de la R^l. Casa de S.M. presento de la obra que tengo echa en este R^l. Palacio y Furriera, con o^m. de D. Antonio Maria Cisneros Aposentador m^{or} de S.M...

Quarto del Rey N.S^{or}

Se han deslavezado, aparejado de nuevo, repasada la talla y doradas a bruñido dos sillas de brazos...

Se han deslavezado y aparejado de nuevo los frentes, brazos y respaldos de cinco sillas y doradas á bruñido...

Constatamos en estos ejemplos que, una vez eliminados por completo los revestimientos originales o más antiguos, se vuelve a aplicar un nuevo aparejo sobre el que se extiende el oro. Además, en el segundo documento se comprueba que se utiliza el método de dorado al agua, lo que se extrae de la alusión al bruñido de la superficie metálica.

No obstante, en la documentación de esta centuria, a diferencia de la anterior, se menciona con mucha frecuencia la existencia de contrastes brillo-mate en la superficie dorada de los muebles, tanto en los campos lisos como en la ornamentación tallada. Recogemos a continuación una serie de facturas que testimonian este hecho. En primer lugar una fechada en 1817 por el dorado de varios marcos³⁰³⁹:

Cuenta qe Yo Dⁿ. Andres del Peral Dorador de la R^l. Casa presento del dorado de los Marcos que se han ejecutado con destino para la R^l. Casa del Labrador situada en el R^l. Sitio de Aranjuez, y mandados entregar por orden del Rey N. S^{or} Dⁿ. Fernando Septimo... Se han dorado 24 Marcos tallados entre chicos, medianos y grandes que lleban en su perfil una orden de hojas de agua picadas y lengüetas y á la parte de adentro una orden de cuentas y todo lo demas del macizo de los dhos Marcos son unas faxas bruñidas y otras á mate....

También en otra cuenta del año 1820 se hace alusión al dorado de un marco en los mismos términos³⁰⁴⁰:

Cuenta q^e. yo Dn. Ramon Lletget dorador á Mate de la R^l. casa³⁰⁴¹ presento al S^r. Dⁿ. Luis Beldorf conserge y aposentador del R^l. palacio del Pardo de un mes p^a. el retrato de S.M... Dicho Marco tiene de alto trece pies por diez de ancho moldado liso bastante ancho de moldura todo dorado a mate y bruñido para el cuadro del retrato de S.M. a caballo pintado por [?] cuyo cuadro y marco se colocó en la pieza comedor de SS.MM. en el R^l. Palacio de Madrid...

³⁰³⁷ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 77¹.

³⁰³⁸ El 17 de diciembre de 1802 Gregorio de Santiuste Corrales fue nombrado dorador de mate del Sitio de San Ildefonso con destino a las obras del Real Palacio y Furriera, cargo que quedó vacante por muerte de su padre. Juró plaza el 12 de septiembre de 1803, permaneciendo en ella hasta el mes de octubre de 1808, fecha en la que la abandona a causa de la invasión napoleónica. El 4 de marzo de 1815 solicita su rehabilitación en el cargo, lo que se le concede por Real Orden de 9 de junio del mismo año. AGP, PER, caja 977, exp. 33.

³⁰³⁹ AGP, AG, leg. 5262, exp. 4.

³⁰⁴⁰ Ibídem nota anterior.

³⁰⁴¹ Cargo que desempeña desde 1799. Fue nombrado adornista honorario de Cámara en 1815. López Castán, A., "La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII. I.", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XVI, 2004, p. 146.

En otra factura del año 1829 se mencionan numerosos marcos lisos y algunos tallados que presentaban contrastes brillo-mate³⁰⁴²:

Cuenta del Dorado y dado de color que por orden de S.M. y del S^{or}. Dⁿ. Fernando Martinez de Biergol, Gefe de los R^s. Jardines y Casas de Campo del R^l. Sitio de Sⁿ. Lorenzo, á echo Dⁿ. Felipe Lopez, Pintor y Dorador de dichas Casas y Palacio...

Casa de Campo de Abajo, marcos dorados. Pieza grande

En esta Pieza se han dorado 29 marcos lisos a Escocias a bruñido y mate por su frente y costados y once tallados de diferentes tallas... Cuatro Marcos iguales lisos de Escocias por frente y costados dorados á mate y bruñido...

Así mismo, en una cuenta del año 1832 figura un tremó³⁰⁴³ con dichos contrastes en el copete y en el marco del espejo³⁰⁴⁴:

Cuenta de la Obra que se ha hecho de Dorado y dado de color al oleo y temple fino y ordinario en el R^l. Palacio del R^l. Sitio de Sⁿ. Lorenzo por Dⁿ. Felipe Lopez, Pintor y Dorador de dho Real Palacio y Casas de Campo por orden del Rey N.S. y de Dⁿ. Antonio Garcia, Conserge...

Pieza del Tocador de la Reyna N^a Sra.

Un Marco para la Luna del tremo dorado á mate y bruñido, es liso, ancho, se compone de un Bocel grande, una Escocia y un talon por su frente, y por el costado una Escocia con su mocheta...

Un Grupo tallado de flores atadas con una cinta para el tablero del tremo q^e. está por cima de la Luna dorado á mate y bruñido...

En una factura que emite en 1860 Antonio Girón, fabricante de molduras y marcos dorados³⁰⁴⁵, se recogen varios marcos en los que existen zonas brillo-mate³⁰⁴⁶:

Cuenta de la obra hecha p^a. S.M. la Reyna, por orden del Exmo. Sr. Dⁿ. Atanasio Oñate, Inspector Gral del Real Palacio. 1Marco de med^a. Caña mate y filetes bruñidos con respaldo y cristal p^a. una estampa de Sⁿ. Ramon... 16 Marcos dorados, moldura de junquillo bruñido con respaldos y cristales planeos comunes; moldura de 2 Pulgs. De ancho; para ocho laminas retratos de S.M. la Reyna y otras ocho, retratos de S.M. el Rey... Yd. de 2 Pulg^s. Junq^o. bruñido con respaldo y cristal para un grabado...

Vemos en esta cuenta que también se realizan marcos cuya superficie dorada va toda bruñida.

Igualmente, hemos encontrado referencias a la aplicación de estos contrastes al restaurar determinados muebles. Como ejemplo de ello podemos citar una cuenta de Carlos y Juan del Río³⁰⁴⁷ fechada en 1859³⁰⁴⁸:

Cuenta de la obra de pintado y dorado hecha en el Palacio de S.M. del Real Sitio de Aranjuez. Pieza del Baño de S.M....

³⁰⁴² AGP, AG, leg. 5263, exp. 1.

³⁰⁴³ Espejo de gran tamaño que se situaba sobre una consola o una chimenea. En el siglo XIX también recibe este nombre el espejo de cuerpo entero que apoya sobre un zócalo. Rodríguez Bernis, S., 2006, p. 33.

³⁰⁴⁴ AGP, AG, leg. 5263, exp. 1.

³⁰⁴⁵ En el membrete de este documento figura: *Se dora toda clase de muebles y retablos. Se hace toda clase de molduras para guarnecer habitaciones.* El establecimiento de dicho fabricante se encontraba en el n° 101 de la calle Mayor de Madrid.

³⁰⁴⁶ AGP, AG, leg. 5264, exp. 13.

³⁰⁴⁷ En el membrete de la factura se lee: *Carlos y Juan del Río. Taller de pintor y dorador. Imitación de maderas, mármoles y bronces.* Este taller estaba situado en el n° 24 de la calle Aduana de Madrid.

³⁰⁴⁸ AGP, AG, leg. 5264, exp. 13.

Por deslabazar, preparar y dorar de nuevo con oro fino a bruñido y mate una mesa de talla antigua con su chambrana...

Cuarto del Príncipe... Por preparar y dorar de nuevo todos los mates y la mayor parte de los bruñidos de una mesa de talla antigua con su chambrana...

Por último, cabe mencionar que dichos contrastes se daban también en el dorado de puertas, balcones y molduras como se comprueba en una factura del año 1831³⁰⁴⁹:

Cuenta de la Obra que se ha hecho de dorado y dado de color al temple fino en el R^l. Palacio del R^l. Sitio de Sⁿ. Lorenzo por Dⁿ. Felipe Lopez, Pintor y Dorador de dho Real Palacio y Casas de Campo por orden del Rey N.S. y de Dⁿ. Antonio Garcia, Conserge del dicho...

Pieza de Bestir el Rey N. Sr.

Se han dorado á mate y bruñido veinte y cuatro adornos que llevan los tableros de las Puertas, y puertas Balcones...

Otros veinte y ocho adornos lo mismo que los dichos para los tableros mas pequeños dorados á mate y bruñido...

Últimamente se han dorado á mate y bruñido 324 pies de moldura lisa que guarnecen los tapices, y consta de un Bocel, un plano, un junquillo, y un talon reberso...

De estas referencias no resulta posible establecer si toda la superficie se doró al agua, dejándose sin bruñir las zonas mate, o solo se hizo uso de este método en las zonas a bruñir y dorándose aquellas mate con mordiente graso, como se indica en una factura de Andrés del Peral del año 1802³⁰⁵⁰:

Cuenta q^e. yo Dⁿ. Andres del Peral, Dorador de las R^s Casas de Campo de S.M. presento de las obras q. tengo ejecutadas en la Casa del Labrador en el R^l. Sitio de Aranjuez de orn. Del S^{or} Dⁿ. Felipe Martinez de Viergol... Se han dorado a sisa y desps. a bruñido todas las molduras y junquillo las quatro puertas...

Por su parte, en una factura de Juan del Río y Sobrinos del año 1879 se alude al dorado al agua para la obtención de dichos contrastes en unos adornos de cartón piedra de una habitación del Palacio Real de Madrid³⁰⁵¹: *Por hacer de madera adornos de cartón piedra y dorar con oro fino à bruñido y mate al agua 108 mts. de moldura de guarnecer la seda de dicha alcoba...*

Por lo que respecta al dorado con mordiente graso o a la sisa de los muebles, son escasas las referencias localizadas en los documentos de este siglo. Entre ellas recogemos aquí una del año 1800³⁰⁵²:

Cuenta qe Yo Dⁿ. Andres del Peral Dorador de S.M. presento de las obras q^e de mi Profesión se han ejecutado en la R^l. casa de Campo del sitio de Sⁿ Lorenzo, de orn y direccion del S^{or} Dⁿ. Felipe Martinez de Viergol... Se ha dorado á sisa una cubierta, o urna de un Relox...

Este dato aparece también en otra una factura que presenta el mismo dorador el año 1818³⁰⁵³:

Cuenta qe Yo Dⁿ. Andres del Peral Dorador de S.M. presento de la obra que tengo ejecutada para el R^l. Palacio de Madrid de orden del S^{or} Dⁿ. Luis Beldró Conserge el dcho R^l. Palacio... Se han dorado á sisa dos Urnas ó Guardapolvos de Reloxes por dentro y fuera...

³⁰⁴⁹ AGP, AG, leg. 5263, exp. 1.

³⁰⁵⁰ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 156, exp. 3.

³⁰⁵¹ AGP, AG, Obras Siglo XIX, leg. 5126.

³⁰⁵² AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 151².

³⁰⁵³ AGP, AG, leg. 5262, exp. 4.

Además, en una factura del año 1826 se cita el empleo de dicho método de dorado en la restauración de varias sillas³⁰⁵⁴:

Cuenta de las obras q^e. D. Ramon Lletget, Dorador á mate de la R^l. Casa, he ejecutado para la R^l Casa de Campo, titulada del Labrador en el R^l. Sitio de Aranjuez, antes de la Jornada del presente año de 1826, y durante ella, todo por orden del S^{or}. D. Lorenzo Bonavia, aposentador mayor, conserje y encargado de dicha R^l. Casa... En la dha Casa y cuarto vajo se doraron once sillas viejas, a las que se doraron a sisa sus filetes y los lisos de color de Porcelana con Barniz, y el asiento q^e. es de Red de color de Paja...

De este texto no resulta posible establecer si dichas obras iban así ornamentadas originalmente.

También, en una cuenta del año 1833 figura la aplicación del dorado con mordiente graso en un marco con ocasión de su restauración³⁰⁵⁵:

Razon de la Obra que Yo Vicente Ramirez Maestro Dorador á mate tengo echa de mi Cuenta en el R^l. Palacio de este R^l. Sitio de Sn. Ildefonso; dando principio por la habitación llamada del Señor D. Carlos tercero... por mandado de el Señor Dⁿ. Andres Cavañas Aposentador y Conserje del expresado R^l. Palacio... Segunda Sala: en ésta se ha limpiado un marco todo tallado, y los güecos se han dado de blanco fino; se ha compuesto su dorado á sisa...

Sin embargo, las menciones más frecuentes a este tipo de dorado siguen siendo aquellas relativas a su empleo en ventanas, puertas y otros elementos de madera de las estancias, como se constata en una factura del año 1827³⁰⁵⁶:

Cuenta del dado de color, al temple de fino blanco y dorado en la R^l. Casa de Cmpo de abajo del R^l. Sitio de Sn. Lorenzo en este año de 1827, hasta el 6 de Diciembre de dicho Año por orden de S.M. y de Dⁿ Fernando Martinez de Viergol, Jefe de las Reales Casas de Campo y Jardines; por Dⁿ. Felipe Lopez, Pintor de las mencionadas Casas de Campo y R^l. Palacio...

Primeramente las Puertas vidrieras de la Puerta gral de la casa dadas de blanco fino... Ciento y doce p^s. de moldura dorada á sisa q^e guarnecen los cristales y Tableros de dicha puerta... Dos fallebas de dichas Ventanas, Cuatro picaportes, y veinte y cuatro pernios dorarlos á sisa...

Pieza Obalada

Por dorar en dha Puerta a sisa sus molduras q^e guarnecen los cristales por dentro y fuera, y las que guarnecen los Tableros... Por dorar sus molduras por dentro y fuera á sisa...

Constatamos en este documento que los elementos metálicos de las ventanas se doran también con dicho sistema.

Además, cabe señalar que en ciertas facturas del último cuarto de la centuria se define esta clase de dorado como “a mixtión”. Un ejemplo de ello lo tenemos en la que emite el año 1879 la firma Juan del Río y Sobrinos por los trabajos de dorado y pintura realizados en el Palacio Real de Madrid³⁰⁵⁷: *Por preparar y dorar con oro fino al mistion las molduras de dos puertas...*

Una novedad a destacar con respecto al siglo anterior consiste en las reiteradas menciones al dorado con mordiente graso de los asientos y respaldos de red o enea de los muebles de asiento. En este sentido podemos citar una factura del año 1825³⁰⁵⁸:

³⁰⁵⁴ AGP, AG, leg. 5262, exp. 5.

³⁰⁵⁵ AGP, AG, leg. 5263, exp. 2.

³⁰⁵⁶ AGP, AG, leg. 5262, exp. 5.

³⁰⁵⁷ AGP, AG, Obras Siglo XIX, leg. 5126.

³⁰⁵⁸ Ibídem nota anterior.

Cuenta que yo Ramon Lletget dorador á mate de la Real Casa y adornista honorario de Camara de S.M. presento de la obra de siete mesas y dos Sillerias q. he ejecutado para la Real Casa de Campo llamada del Labrador en el Real Sitio de Aranjuez de orden del S^{or}. Dⁿ Lorenzo Bonavia Aposentador mayor y Conserge gral de dha posesion

Se han hecho 4 banquetas largas de respaldo y brazos con toda su talla dorada y sus filetes blancos y color de lila, y las redes de los asientos y respaldos todos dorados á sisa... Otras dos banquetas lo mismo aunque mas cortas... Se han dorado otras cuatro banquetas ó confidentes con respaldo y brazos para otra pieza igualmente dorada toda su talla con los lisos de blanco fino y color de rosa y sus redes de junco doradas á sisa...

También, en otra factura del mismo dorador del año 1826 aparece el dorado con mordiente graso de la rejilla de los asientos y respaldos de dos sillerías³⁰⁵⁹:

Cuenta de las obras q^e. D. Ramon Lletget, Dorador á mate de la R^l. Casa, he ejecutado para la R^l Casa de Campo, titulada del Labrador en el R^l.Sitio de Aranjuez, antes de la Jornada del presente año de 1826, y durante ella, todo por orden del S^{or}. D. Lorenzo Bonavia, aposentador mayor, conserje y encargado de dicha R^l. Casa...

Se Doró una Sillería q^e. se compone de quatro Banquetas de 5 ¹/₂ pies de largo, y una que tiene un pie menos de largo, su trabajo es el siguiente, su respaldo de figuras circular, sus brazos figuran unas mensulas, sus quatro pies delanteros torneados y tallados; su faldon adornado, con florones en los cuadradillos, el respaldo y asiento tegido de Red de Paja, ó Junco, esto Dorado a sisa, y todos los demas adornos de talla y molduras, dorados a mate y bruñido, con sus lisos de blanco fino...

Para la pieza de la Chimenea del cuarto 2º, se han dorado doce Sillas sin Brazos... tienen sus asientos, y parte del Respaldo, tejido de Red de Junco, esto Dorado a sisa, sus dos pies de adelante torneados, y tallados, su faldon adornado con talla, y florones en los cuadradillos, su respaldo calado, toda su talla y molduras dorado a mate y bruñido, y sus lisos de blanco fino; esta Sillería está dorada en Madrid...

El dorar así los elementos de rejilla se debe a que se trata una técnica más resistente al uso y a la manipulación que el dorado al agua, y por tanto más apropiada para su aplicación en zonas destinadas a sentarse o apoyarse en ellas. Además, la aplicación del dorado al agua en estos elementos sería casi impracticable desde un punto de vista técnico, ya que no agarraría adecuadamente el aparejo de yeso, sería complicado el repasado del mismo y resultaría muy difícil bruñir adecuadamente el oro.

2.2. DORADO Y BRONCEADO

En las fuentes documentales del siglo XIX son frecuentes las referencias al bronceado de ciertas partes de los muebles, en especial aquellas con talla de tipo vegetal, como aparece en una factura del año 1830³⁰⁶⁰:

Cuenta que yo Ramon Lletget dorador á mate de la R^l. presento de las obras de dorado que he executado para el R^l. Museo de Pinturas por orden y dirección del Ex^{mo}. S^{or} Duque de Híjar, Protector y Director de dicho establecimiento... En los pies de las vanquetas se han vronceado unas vellotas con sus casquillos dorados...

Vemos que en estos asientos se combina el bronceado de las bellotas con el dorado de sus cúpulas.

³⁰⁵⁹ Ibídem nota anterior.

³⁰⁶⁰ AGP, AG, leg. 5263, exp. 1.

Son también numerosas las menciones al bronceado de otros elementos de talla como las garras de animal de los pies de camas, sillas o mesas. Un ejemplo de ello lo tenemos en una factura del año 1812³⁰⁶¹:

Cuenta de la obra qe. yo dn. Julian Gallego³⁰⁶² Artífice Dorador tengo hecha de Dorado Bronceado y Dado de Color en el Real Palacio de S.M. en el mes de Enero de esta año de 1812 de orden del S^{or}. Administrador General de Muebles de la Corona... Ydem. por el Dorado y Bronceado de los quatro adornos quatro Garras de la Cama de S.M. y trece pies de Adorno del Friso del Imperial o corona trece de bolas trece de ojas de Agual igual de Guebos y la Guirnalda del remate...

Además, en otra cuenta del año 1819 figura la aplicación del bronceado en unión con el dorado en los pies de garra de una silla y un catre³⁰⁶³:

Cuenta que yo Dⁿ. Andres del Peral, Dorador de S.M. presento de la obra que tengo ejecutada en el R^l. Palacio de Madrid de orden del S^{or}. Dⁿ. Luis Beldró, Conserge del dho R^l. Palacio... Para una Silla de caoba se han bronceado y dorado dos Bichas con Cabeza de Leon y dos garras para los pies delanteros... Para un Catre que está en dhas Piezas interiores se han Bronceado y dorado 45 garras de Leon grandes...

Observamos que en la silla se broncean y doran además dos figuras fantásticas. Este mismo dato lo encontramos en un inventario del año 1822 donde se cita el bronceado parcial de las sirenas presentes en cuatro asientos³⁰⁶⁴:

Inventario de los Efectos pertenecientes á Talla propios de S.M. y existentes en las R^s. Habitaciones...

Retrete. Cuatro confidentes con Syrenas con alas que sostienen sus brazos, grecas en sus respaldos y en el faldon una moldura de hojas de agua y florones sus pies cuadrados lisos con garras abajo y cuentas en la parte de arriba figura circular según la pieza, sus adornos dorados en campo blanco y las mantillas de dhas Syrenas bronceadas, cubiertos de terciopelo color de rosa la platabanda bordada de oro y draperia con flecos de oro...

Igualmente, en una factura del año 1823 se cita la aplicación del bronceado en las serpientes de dos asientos con ocasión de su restauración³⁰⁶⁵:

Cuenta que yo Ignacio Richart, presento de la obra que tengo ejecutada en el R^l. Palacio de Madrid, de orden del S^{or} Dⁿ. Luis Beldrof, Conserge de dho R^l. Palacio... Para el R^l. Patronato ó Justicia de Palacio se han cortado dos Banquetas grandes que algun dia estaban en el Salon de cortes las quales se han dorado dos pies de nuevo, que se componen de unas macollas doradas y unas vellotas muy grandes tambien doradas y cada una tiene dos Serpientes o Bichas las quales se han Bronceado casi de nuevo y todas las Macollas y vellotas se han remendado y compuesto...

Constatamos aquí que las serpientes de estos asientos iban también previamente bronceadas.

³⁰⁶¹ AGP, Reinados, José I, caja 108, exp. 1.

³⁰⁶² Maestro dorador y charolista de las Reales Caballerizas del Palacio Real de Madrid. AGP, PER, caja 387, exp. 11.

³⁰⁶³ AGP, AG, leg. 5262, exp. 4.

³⁰⁶⁴ AGP, AG, leg. 769.

³⁰⁶⁵ AGP, AG, leg. 5262, exp. 5.

Por último, en el inventario postmortem de Joaquín de Melgarejo Ruiz Dávalos, duque de San Fernando y de Quiroga, del año 1835 se describen dos asientos en los que el bronceado se dispone en las alas de las sirenas que conforman sus brazos³⁰⁶⁶:

Dos vanquetas pequeñas ó confidentes chapeados de caoba con adornos de talla dorados guarnecidas de rasa caña listado de florecitas blancas y un galon lila alrededor los brazos son dos sirenas con alas bronceadas...

Sin embargo, de los documentos arriba citados, no resulta posible determinar si los elementos bronceados se doran previamente y sobre ciertas partes se aplica el acabado coloreado, denominado “bermejo” o “baño” en los textos de época, para simular el del bronce dorado de molido, o bien se doran ciertas zonas y en otras se imita el aspecto del bronce antiguo de tono verde oscuro, empleando pintura y/o polvos de bronce. En otros documentos en lugar del término bronceado se utiliza la expresión “imitado a bronce”, como se constata en un documento del año 1822³⁰⁶⁷:

Inventario de todos los muebles pertenecientes á Ebanistería existentes en las Reales Habitaciones de S.S.M.M. en este R^l. Palacio...

Pieza de Comer... Una mesa de Librería de nogal sobre cuatro garras de Leon imitada á bronce con sus pilastrar en los cuatro angulos estriadas y doradas con diez puertecillas unas de uso y otras figuradas y en sus tableros unos adornos de talla dorados...

También son frecuentes las referencias a muebles en los se finge la apariencia del “bronce viejo”, combinado con el dorado en ciertas zonas talladas de los mismos. Este es el caso de una factura del año 1803 de Andrés del Peral por la realización de una mesa y cuatro rinconeras para el Retrete³⁰⁶⁸ de la Casa del Labrador de Aranjuez³⁰⁶⁹:

...Ydem se ha dorado, y se ha imitado a mármoles una mesa que tiene dos figuras que la sostienen, y en la chambrana lleva por adorno unos trofeos, y las figuras se han imitado a bronce viejos las vestiduras y las carnes doradas así como los trofeos, pues los extremos van dorados y lo restante de ellos bronceados... Se han hecho quatro rinconeras las cuales tienen una figura cada una en los mismos terminos q^e. las de la mesa, y asimismo sus tableros... se han dorado varias vasas para las figuras de la mesa y rinconeras.

En este documento la expresión “imitado a bronce viejo” y el término “bronceado” son sinónimos, es decir se utilizan para indicar la misma operación. En este caso, la contemplación de dichos muebles, permite afirmar que se trata de la aplicación de pintura de color verde oscuro tendente a simular el aspecto de la pátina del bronce que adquiere un tono verdoso debido a su oxidación.

Así mismo, la expresión “dado de bronce viejo” se emplea en una factura del año 1819 por la restauración de seis espejos³⁰⁷⁰:

Cuenta de las obra de mi profesion q^e. yo Ramon Lleget, dorador a Mate, de la R^l. Casa de S.M. presento á el Señor Dⁿ. Isidoro Montealegre Gentilhombre de Camara qe. de su orden he ejecutado en las R^s. havir^s. con motivo de la voda de S.M...

Pieza de el gran tocador

³⁰⁶⁶ AHPM, prot. 24922, fol. 530

³⁰⁶⁷ AGP, AG, leg. 765, exp. 39.

³⁰⁶⁸ Lugar donde continúan expuestas en la actualidad.

³⁰⁶⁹ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 154¹ y 157³. Publicada por Jordán de Urries, J., “Rinconera”, *Carlos IV. Mecenas y Coleccionista*, 2009a, pp. 326, 327 y *La Real Casa del Labrador de Aranjuez*, 2009b, p. 192.

³⁰⁷⁰ AGP, AG, leg. 5262, exp. 4.

Primeramente se han limpiado los dorados de los seis espejos y retocado todas las partes y faltas de oro, se han dorado y dado de bronce viejo los baquetones de las Pilastras, como igualm^{te}. algunos de los adornos de sus copetes, y las lanzas q^{ue}. se hicieron nuevas, y generalm^{te}. se han dado de blanco fino su parte lisa y habiendo quedado como nuevas...

Yd. en dha pieza se ha limpiado y compuesto todo el dorado q^{ue}. estaba muy maltratado de el espejo de vestir a el q^{ue}. se han dorado de nuevo varias piezas q^{ue}. se hicieron nuevas y de talla y gran parte de los viejo q^{ue}. fue preciso volverlo á dorar y á todo generalmente se le dio el baño...

De este documento podríamos extraer que el color del “bronce viejo” se reproduce en ciertas zonas de los seis espejos también con pintura y/o polvos de bronce, mientras que en el espejo de vestir, al utilizarse el término “baño” se podría estar haciendo alusión a la aplicación del “bermejo” para imitar el bronce dorado. Pero también, en el último caso, podría tratarse de la aplicación de un acabado sobre la superficie para unificarla cromáticamente después de la restauración.

Citaremos a continuación una serie de facturas en las que se señala que se simula el aspecto del bronce antiguo en diferentes muebles. En primer lugar una de Andrés del Peral del año 1817, por ciertas obras realizadas en el Palacio Real de Madrid³⁰⁷¹:

Se han recorrido y compuesto de oro y color de bronce antiguo todos los maltratos que tenia el tres pies del Aguamanil del cuarto del Rey... Se han dorado y se han imitado a bronce antiguo dos Grifos de echura mediana que eran para una Banqueta que esta en el Salon de Columnas...

Dicha operación figura también en otra factura del mismo artífice del año 1823³⁰⁷²:

Cuenta que yo Dⁿ. Andres del Peral Dorador de S.M. presento de la obra que tengo ejecutada para el R^l. Palacio de Madrid y sus agregados de orden del S^{or}. Dⁿ. Luis Beldró Consege de dho R^l. Palacio... Se ha dorado una Pantalla nueva grande toda tallada y de muchisima obra y trabajo, que por ambas caras lleba la misma obra, que ademas del dorado se ha pintado de diferentes tintas imintandola á China, que tiene las dos Bichas o Sirenas y las seis garras que la sostienen, imitadas á Bronce antiguo, que es para el Q^{to} del Rey...

Por último, en una cuenta del año 1831 se indica que en una mesa se doran ciertos elementos de talla y en otros se finge el aspecto del bronce antiguo³⁰⁷³:

Cuenta que yo Ramon Lletget dorador a mate de la R^l. Casa presento de las obras que he ejecutado para el R^l. Palacio de Madrid en los meses de Marzo, Abril y Mayo por orn. del S^{or} Dⁿ. Luis Veldrof Intendente honorario Aposentador mayor y conserge de dicho R^l. Palacio... A los ocho culebrones de la mesa redonda de la pieza de Ugieres, a todos se les ha buuelto á dorar las alas, y un collar de agallones y todo lo restante que está imitado á bronce antiguo, todo se ha retocado...

Es probable que en estos últimos casos se utilizara también pintura y/o polvos de bronce para lograr la apariencia del bronce sin necesidad de dorar previamente la superficie, como se refleja en un inventario del año 1835³⁰⁷⁴: *Inventario y tasación de todos los bienes por muerte de Joaquin de Melgarejo Ruiz Davalos, duque de San Fernando y de Quiroga del año 1835... marco de madera tallada y pintada imitando el bronce...*

³⁰⁷¹ AGP, AG, leg. 5264, exp.1

³⁰⁷² AGP, AG, leg. 5262, exp. 4.

³⁰⁷³ AGP, AG, leg. 5263, exp. 1.

³⁰⁷⁴ AHPM, prot. 24922, fol. 538.

Además, en una cuenta del año 1827 aparece reseñado el empleo de la pintura al óleo para imitar el bronce viejo³⁰⁷⁵:

Cuenta q^e. yo Ramon Lletget dorador á mate de la R^l. Casa y adornista honorario de camara de S.M. presento de las obras que tengo hechas en los Marcos de la colección de pintura de S.M. que están colocadas en el R^l. Museo del Prado de Madrid, cuyas obras he ejecutado por orn del Ex^{mo}. S^{or} Duque de Híjar como Director y Gefe de dicho departamento...

Barandillas y otras obras de color p^a. las Salas

Primeramente se ha dado de color de vronce viejo al oleo de tres manos y tocado de purpurina 366 pies de linea de varandilla q^e. se hizo nueva para el añadido del salon grande...

Yd para el mismo salon se han dado del mismo color dos manos y la purpurina a toda la varandilla vieja p^a. q^e. acompañe a la nueva...

Se han dado lo mismo y con tres manos á las varandillas nuevas de la Sala ochavada de la escuela Francesa...

Como se comprueba en el texto, el proceso consistía en aplicar varias manos de pintura al óleo sobre la que se daban toques de polvos de bronce o purpurina. Este procedimiento se corresponde con algunos de los que se citan con el mismo objetivo en los textos de la época³⁰⁷⁶.

Pero también, como ya hemos dicho, podía simularse la apariencia del bronce dorando previamente la superficie y después extendiendo encima, en algunas zonas, veladuras de color rojizo. Un dato que se extrae de un documento de la Real Sociedad Económica Matritense relativo a la concesión de un premio en el año 1839 a un maestro ebanista por la ejecución de un par de muebles³⁰⁷⁷:

Expediente sobre el premio concedido por la Sociedad a D. Miguel Medina maestro ebanista en esta corte por el mérito de la construcción de una cómoda y una papelera... La papelera tiene siete países cuatro de claro-oscuro del mejor efecto, y tres de excelente colorido. En el friso alto hay un arabesco y en el interior una gradería de bellísima forma, con un templete en el centro que contiene un grupo de escultura ejecutado en peral y tan bien dorado á mate que se confunde con el bronce...

En definitiva, de todos los documentos reseñados se constata que existían diferentes procedimientos para simular el aspecto del bronce y que podían consistir tanto en el empleo de pintura de este color, en ocasiones con toques de polvo metálico, como en el uso exclusivo de polvo de bronce³⁰⁷⁸. En el primer caso lo que se pretendía simular era el aspecto verdoso que adquiría el bronce antiguo al envejecer o también el del color del bronce sin dorar. Pero, otras veces, podían aplicarse sobre la superficie previamente dorada veladuras de color rojizo, denominadas “baño”, “bermejo” o “encarnado”, con la intención de que semejara bronce dorado³⁰⁷⁹.

2.3. COLOR DE ORO

En las fuentes documentales encontramos referencias a la aplicación en la superficie de los muebles de una pintura de “color de oro”, cuyo empleo se considera en ciertos textos de la época como uno de los procedimientos con los que se ejecuta el denominado

³⁰⁷⁵ AGP, AG, leg. 5262, exp. 5.

³⁰⁷⁶ Chateau, M. R., 1871, p. 107.

³⁰⁷⁷ Archivo de la Sociedad Económica Matritense, leg. 348, exp. 5, Sección Artes 1839.

³⁰⁷⁸ Chateau, M. R., 1871, p. 107.

³⁰⁷⁹ Sáenz García, M., 1902, p. 222.

“dorado de falso”. Como ejemplo podemos citar una factura del año 1803 en la que se menciona la aplicación de dicha pintura en una peana existente en el Palacio de San Ildefonso³⁰⁸⁰:

*Cuenta que yo Dⁿ. Gregorio Santiuste Mro. Dorador de Mate, de la R^l. Casa de S.M. presento de la obra que tengo echa en este R^l. Palacio y Furriera, con orn. de D. Antonio Maria Cisneros Aposentador m^{or} de S.M...
Quarto del S^{or} Principe de la Paz.
... Se ha dado color de oro una peana...*

También, en una factura del año 1806 del mismo dorador figura el empleo de dicho color en unas mesas³⁰⁸¹:

*Cuenta que yo Dⁿ. Greg. de Santiuste Maestro Dorador de Mate de la R^l. Casa de S.M. con destino a este Rl. sitio de Sn Ildefonso presento de la obra que tengo echa en este R^l. Palacio y furriera de dicho R^l. Sitio...
Cuarto del Rey N.S.
... en esta Pieza (Pieza de comer) sean dado de color de oro unos Listones en las Mesas...
Cuarto de la Reina N.Sra.... sea plastecido una falta en una mesa dorada y sea dado de color de oro...*

Además, en este documento se comprueba que el “color de oro” se empleó también para reintegrar las faltas de la superficie dorada de la mesa ubicada en el cuarto de la reina.

Así mismo, esta pintura se aplicaba en ciertas zonas de los marcos dorados como se constata en una factura del año 1822³⁰⁸²:

Cuenta que yo Dⁿ. Ramon Lletget, dorador a mate de la R^l. Casa y adornista honorario de camara de S.M. presento de las obras q^e. tengo executadas de orden y dirección del exmo. S^{or} Principe de Anglona en el salon grande de pinturas de la escuela italiana en el R^l. Museo del Prado... Se ha dado de color de oro con una moldura en lo exterior dorada, y otra en lo interior tallada vieja, la que se compuso, el marco de las glorias pintado por Dⁿ. Jose Aparicio... Se han hecho nuevos dos iguales con los frisos de color de oro, y dos molduras doradas...

El mismo dato aparece en una factura del año 1830³⁰⁸³:

Cuenta que yo Ramon Lletget dorador á mate de la R^l. presento de las obras de dorado que he executado para el R^l. Museo de Pinturas por orden y dirección del Ex^{mo}. S^{or} Duque de Híjar, Protector y Director de dicho establecimiento... Se han dorado 4 marcos de los cuadros del Convento de Capuchinos de la Paciencia, estos en la parte interior tienen una moldura de tres dedos dorada y lo restante de color de oro...

En otros documentos se especifica que el “color de oro” se da en los cantos de los marcos, como se puede comprobar en uno fechado en 1827³⁰⁸⁴:

*Cuenta q^e. yo Ramon Lletget dorador á mate de la R^l. Casa y adornista honorario de camara de S.M. presento de las obras que tengo hechas en los Marcos de la colección de pintura de S.M. que están colocadas en el R^l. Museo del Prado de Madrid...
Los marcos Viejos todos se han limpiado y repasado sus saltados y golpes en sus aparejos, se les ha dorado todo lo necesario en sus maltratos y partes q^e. les faltaba al oro, q^e. algunos de los*

³⁰⁸⁰ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 77¹.

³⁰⁸¹ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 83².

³⁰⁸² AGP, AG, leg. 5262, exp. 4.

³⁰⁸³ AGP, AG, leg. 5263, exp. 1.

³⁰⁸⁴ AGP, AG, leg. 5262, exp. 5.

mas por ser tan viejos estropeados se les ha dorado la mayor parte y generalmente se han vañado y dado sus cantos de color de oro, qe. son todos los compuestos 178 entre lisos y tallados...

Marcos nuevos y otros q^e. se han dorado del todo

Primeramente á un marco liso q^e. tiene arriba medio punto y arroja 34 ps se le han dorado 15 pies qe. se añadieron...

Lo restante se limpió y compuso y en los cartabones del medio punto se doraron unas fajas y los cantos se dieron de color de oro...

1 Marco q^e estaba dado de un color obscuro se ha dorado, y la media caña y el canto de color de oro....1 q^e. estaba dado de color de porcelana se ha dorado todo menos el canto q^e. se ha dado de color de oro...2 q^e. también estaban de color de porcelana se han dorado del mismo modo...

La práctica de recubrir los cantos de los marcos con dicho color aparece reflejada en determinados textos de la centuria, como es el caso del de Saénz García³⁰⁸⁵.

Como hemos podido comprobar, en los documentos reseñados no se describe la forma de elaborar el color de oro, es decir que tipo de pigmentos se empleaban y su aglutinante. Pero si tenemos en cuenta las indicaciones de los tratados, podrían haberse utilizado pigmentos de tono ocre y amarillo mezclados con cola animal³⁰⁸⁶. Sin embargo, este color podía aplicarse también al óleo en las superficies de metal, como se dice en una factura del año 1816³⁰⁸⁷:

Cuenta que yo Dⁿ Andres del Peral Dorador de S.M. presento de la obra que tengo ejecutada en el R^l. Palacio de Madrid y sus agregados de orden del S^{or}. Dⁿ. Luis Beldró Conserge de dho R^l. Palacio Se han dado de color de oro al olio todas las Barillas de fierro que estan en los faroles de dha Escalera...

2.4. MATERIALES

En las fuentes documentales son escasas las menciones a los diferentes materiales utilizados en el mobiliario total o parcialmente dorado. Sin embargo en ellas aparecen puntualmente referencias al pan de oro. Así por ejemplo, en ciertas facturas figura el uso de “oro limpio” como se puede leer en una del año 1804³⁰⁸⁸:

Quenta q^e. yo Dⁿ. Andres de Peral Dorador de la R^l. casa presento de la obra que tengo executada en el R^l. Palacio del Sitio de Aranjuez de orden del S^{or} Dⁿ. Antonio. María de Cisneros, Aposentador de Palacio y Gefé del R^l. oficio de Furriera...

Cuarto del Rey

... En dha Pieza sea dorado de oro limpio el Marco tallado para el Espejo q^e. esta encima de la chimenea es de perfil mui ancho tiene una orden do ojas francesas y entremedias unas macollas y el tablero del sobre espejo tiene el fondo blanco y el sobrepuesto q^e. tiene se compone de una Cabeza de Leon q^e. de ella penden dos colgantes de flores con sus cintas todo esto dorado. Dho espejo tiene sus Pilastras de blanco con sus molduras de cornisa y vases doradas...

Pieza de Oratorio

... Sean dorado de oro limpio diez y nueve Marcos tallados todos de un mismo perfil y talla de perfil bastante ancho q^e. son los que sean puesto á las pinturas que vinieron de Valencia y sean colocado en dicha pieza...

Pieza del Despacho

... Se ha dorado de oro limpio el Marco tallado para el Espejo q^e. esta encima de la chimenea que tiene dos ordenes de talla la una de cuentas y la otra de ojas de oliva y unas macollas entremedias y tiene dho espejo sus pilastras estreadas con sus capiteles tallados y dorados y en

³⁰⁸⁵ Sáenz García, M., 1902, pp. 225, 226.

³⁰⁸⁶ Ibídem nota anterior.

³⁰⁸⁷ AGP, AG, leg. 5264, exp. 1.

³⁰⁸⁸ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 78³.

su cornisa tiene una moldura de ojas de Agua y unas molduras lisas q^e. guarnece el tablero del sobre espejo y todo lo restante sea metido de color blanco fino...

Podemos interpretar que con la expresión “oro limpio” se estaría haciendo alusión al aspecto del metal una vez asentado en la superficie, es decir un oro libre de marcas así como de acabados. Pero también podría hacerse referencia a la calidad del oro, equivalente a la de “oro fino”, locución tradicionalmente empleada en nuestro país desde antiguo, como hemos visto a lo largo de este estudio, para diferenciarlo del oro falso. Así mismo esta expresión se utiliza en el siglo XIX, como se comprueba en una factura del año 1859 de Carlos y Juan del Río donde figura el uso del oro fino al dorar al aceite y al agua diferentes objetos³⁰⁸⁹: *Por rascar, preparar y dorar con oro fino al oleo las molduras de la parte inferior de las vidrieras... Por deslabazar, preparar y dorar de nuevo con oro fino a bruñido y mate una mesa de talla antigua con su chamberana...*

En cuanto al color del oro empleado en los revestimientos dorados de los muebles, en las facturas de sus artífices hemos encontrado algunas referencias al “oro verde”, pudiendo citar como ejemplo de ello una del año 1819³⁰⁹⁰:

Cuenta q^e yo Ramón Lletget dorador á mate de la R^l. Casa de S. M. presento del dorado de cuatro marcos q^e he ejecutado de orden del S^r Dⁿ Vicente Lopez primer pintor de Camara para los retratos de SS.MM. q^e ha pintado y esta pintando. Dichos marcos tallados por dibuxo de Vicente Lopez son de figura cuadrilonga en su exterior y obalada en lo interior ricamente adornados con una orden de ojas en la parte obalada con los 4 angulos muy adornados, una orden de perlas y en la parte exterior un bocel tallado de flores cintas y carrascas todo con el mayor gasto y delicadeza por parte del tallista, haviendose dorado con igual esmero à mate y bruñido y fondos à oro verde...

En otra factura del mismo artífice del año 1827 aparece también la utilización del oro verde³⁰⁹¹:

Cuenta que yo Ramon Lletget Dorador á mate de la Real Casa de S.M. presento de las obras de mi profesion que he executado en muebles para la Real Casa de Campo de arriba en el Real Sitio de Sⁿ. Lorenzo, todo de orden del S^{or}. Dⁿ. Fernando Martinez de Viergol como Director y Administrador encargado de dicha Casa...

Pieza baja que va al Deser

Primeramente se ha dorado y dado de blanco fino la Silleria que se compone de diez taburetes y cuatro Sillas de brazos, todo de mucho trabajo... sus brazos tienen un plinto, sobre el cual está un Vicho de escultura con alas, donde descansa el brazo, todo tallado de ojas variadas y Judias: todos los dichos adornos estan dorados á mate y bruñido y la escultura dorada a oro verde...

Además, en otra cuenta del año 1829 se cita el empleo de este tipo de oro en unos asientos³⁰⁹²:

Cuenta q^e. yo Ramon Lletget Dorador a mate de la R^l. Casa presento de las obras de mi profesion que he hexecutado en muebles para las R^s. Casas de S.M. en el R^l. sitio del Escorial por orden del S^{or}. Dⁿ. Fernando Martinez Viergol adminsitrador y director de dhas R^s.... cuatro adornos de las rinconeras de las banquetas en escuadra ... q^e. contiene cada uno un adorno de ojaflor de oliba en la parte superior, dos medias figuras con alas de murcielago que nacen otras de una gran macolla de ojas picadas, y sostienen con las alas unos basos adornados y grupos de

³⁰⁸⁹ AGP, AG, leg. 5264, exp. 13.

³⁰⁹⁰ AGP, Reinados, Fernando VII, caja 405.

³⁰⁹¹ AGP, AG, leg. 5262, exp. 5.

³⁰⁹² Ibídem nota anterior.

flores, en la parte de avajo unos festones de frutas flores y cintas y en medio de esta composición hay una figura desnuda sobre unas nubes y paños dorados de oro verde...

Asimismo, en un documento del año 1830 figura el uso del oro verde en un marco³⁰⁹³:

Cuenta que yo Ramon Lletget dorador á mate de la R^l. presento de las obras de dorado que he executado para el R^l. Museo de Pinturas por orden y dirección del Ex^{mo}. S^{or} Duque de Híjar, Protector y Director de dicho establecimiento... En 17 de Abril se envió un marco viejo, ancho de moldura que se volvió a dorar... Este marco en sus quatro angulos tiene unos cartabones en figura circular forman obalo dorados a oro verde...

Como se puede constatar en estas cuentas únicamente se indica el empleo del oro verde en ciertas zonas de los muebles, por lo que ignoramos la tonalidad del empleado en el resto de la superficie dorada, aunque resulta evidente la combinación de dos colores de oro diferentes en la misma obra. Sin embargo, en una factura del año 1833 se menciona la combinación de un oro que se define como “común” con el verde en las figuras que adornaban una cama³⁰⁹⁴:

Cuenta que yo Ramon Lletget dorador á mate de la R^l. Casa presento al Señor Vedor general de la misma en este mes de Junio, de las obras de mi profesion que tengo hechas para este R^l. Palacio... Se han entregado al ebanista D. Angel Maeso, las piezas siguientes para colocar en la cama de Madrid de la Srma Sra Ynfanta hija segunda de S.S.M.M y son 4 columnas de vaquetones de 4 y ¾ pies de alto, todas doradas, tienen en la parte de arriba cada una su capitel con tres ordenes de talla y en la parte de abajo por vasa unas ojas de un pie de largo con dos ordenes de agallones...

Se han dorado para encima de estas columnas 4 figuras de escultura de un pie y tres cuartos de alto sus paños de oro comun con su peana y unos brazos que sostienen y las carnes á oro verde...

Se ha dorado un Marco muy rico tallado de seis ordenes de talla dorado todo de oro de tres colores con el mayor esmero para colocar un retrato de medio cuerpo de la Reyna N. Sra pintado por D. Luis Cruz pintor honorario de camara...

Vemos que en esta cuenta se hace alusión además al uso de oro de tres tonalidades en un marco tallado.

Por último, señalar que el oro verde figura en una cuenta de gastos fechada en 1826 a un precio más elevado que otro que se enuncia como “oro” sin más calificativos³⁰⁹⁵ y que, quizá, pudiera corresponder al que se define en el documento arriba citado como “oro común”:

Cuenta de los gastos originados á Dⁿ. Felipe Lopez Pintor encargado por S.M. de las Reales Casas de campo y Real Palacio en la Bobeda que ha pintado al Temple de orden de S.M. en este año de 1826 en la casa de campo del Jardin de arriba... De 119 Libros de oro á quince r^s. libro... De 28 Libros de oro Berde a diez y ocho r^s. libro...

En cuanto al tipo de maderas utilizadas en los muebles dorados, en los documentos se mencionan tanto el pino como el haya, como se puede constatar en una cuenta de Ángel Maeso del año 1826 por la realización de diversos asientos y mesas talladas³⁰⁹⁶:

Cuenta de la obra que yo Angel Maeso, maestro ebanista de la Rl. Casa de Campo, de abajo del Rl. Sitio del Escorial...

³⁰⁹³ AGP, AG, leg. 5263 exp.1.

³⁰⁹⁴ AGP, AG, leg. 5278, exp. 25.

³⁰⁹⁵ AGP, AG, leg. 5262, exp. 4.

³⁰⁹⁶ AGP, AG, leg. 5232, exp. 1.

Pieza larga qe. va al Desert. Para dicha pieza tengo hechas cuatro sillas de haya y pino... se hicieron igualmente, compañeras a dhas cuatro sillas, diez taburetes en todo iguales a ellas, con el mismo trabajo y dibujo, excepto q. estos no tienen brazos y aquellos si. Tubieron de coste estas catorce piezas hasta entregarlas al dorador...

Salón. Para este se hicieron seis mesas de pino... Entregarlas al dorador...

Pieza de entrada. Para esta pieza se hizo una mesa de pino... hubo de coste dicha mesa como queda explicado h^{ta} entregarla al dorador...

Pieza chica qe va al deser... se hicieron tres banquetas de pino y haya... tubieron de coste en los terminos que queda explicado, h^{ta} entregarlas al dorador...

No obstante, son también numerosas las referencias al empleo de la madera de nogal en el mobiliario dorado, como vemos en una factura del año 1802³⁰⁹⁷:

Cuenta q^e. yo Pablo Palencia Maestro de ebanista de la R^l. casa, Doy de la obra q^e. tengo echa y entregada por el R^l. oficio de la furriera para las R^s. serv^{es} de S.S.M.M... sean echo seis sillas de nogal para dorarse de desarmar con los pies torneados y Astreados y moldados por todos lados con sus brazos, y puestos sus tornillos y visagras, q^e. sirven, tres para Peinar, y tres para Afeitar... un marco de Pino para Dorarse Moldado para una Pintura...

Además, en otra factura del mismo año y artífice figura la realización de trece sillas de nogal destinadas a dorarse³⁰⁹⁸:

Cuenta de la obra q^e. tengo echa yo Dⁿ. Pablo Palencia Mtro de ebanista de la R^l. casa, por el R^l. oficio de la furriera para este viaje q^e. ban hacer S.S.M.M. y A.A. a la ciudad de Barcelona en este mes de Agosto de 1802 de orn del S^{or} Dⁿ Ant^o. Maria Cisneros, Aposentador de Palacio, y Gefe de dho oficio... sean echo seis sillas de nogal para dorarse de desarmar puestas sus visagras en los respaldos, sus pies torneados con sus tornillos de yerro, y los mismo en los brazos moldadas por todas partes, tres sirven para Afeitar y tres para peinar para estas sillas sean echo doce pies de mas y mas bajos por si seles hacen Altas... sean echo siete sillas de obalo de nogal para Dorarse compañeras a otras que hai echas, de desarmar moldadas por todas partes con sus pies torneados y Astreados con sus florcitos de talla en los cuadrados de los pies...

Es probable que los muebles de nogal que se recogen en estos documentos fueran totalmente dorados. Pero el nogal se utiliza también para la ejecución de elementos tallados y dorados que después se fijan a muebles ornamentados con diferentes técnicas. Este es el caso de una pantalla de chimenea con marquetería y talla dorada que se cita en una factura de Miguel Duque del año 1859³⁰⁹⁹:

...Por una Pantalla de Chimenea para el S^o. de S.A. la Serenisima Señora D^a. Maria Isabel, embutida á dos caras de maderas finas, con los viseles de las dos caras de bronce tallado y dorado, y su bastidor forrado por una cara de seda con flores; mas el copete, el colgante, los pies y los adornos de los cantos que has sido preparado por mi, de madera de nogal para tallarlos y dorarlos y la colocación hasta entregarla conluida...

En las fuentes documentales existen también referencias a la aplicación del dorado en los muebles de caoba. Avalan esta afirmación los documentos que citamos seguidamente. En primer lugar, una factura del año 1819 donde figura la aplicación del dorado en diferentes motivos tallados de numerosos asientos de caoba³¹⁰⁰:

³⁰⁹⁷ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 73².

³⁰⁹⁸ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 90¹.

³⁰⁹⁹ AGP, AG, leg. 5232, exp. 7.

³¹⁰⁰ AGP, AG, leg. 5262, exp. 4.

Cuenta que yo Dⁿ. Andres del Peral, Dorador de S.M. presento de la obra que tengo ejecutada en el R^l. Palacio de Madrid de orden del S^{or}. Dⁿ. Luis Belldró, Conserge del dho R^l. Palacio... Se han dorado los adornos tallados q^e. tiene las seis sillas de caoba que se han llebado á la tribuna de la Iglesia del comb^{to} de Aotcha el Dia de la Traslación del la Virgen... Para 12 Sillas de caoba compañeras del sofá se han dorado 24 macollas y 24 cavezas de Gallo de las Costillas...

Igualmente, en una cuenta del año 1830 del dorador Ramón Lletget se menciona el dorado de la molduración así como de diferentes elementos de talla de doce asientos y dos mesas de caoba³¹⁰¹:

Cuenta q^e. yo Ramon Lletget dorador á Mate de la R^l. presento de las obras de mi profesion q^e. he executado para el R^l. Palacio de Madrid por orden del S^{or} Dⁿ. Luis Beldorf Intendente honorario, aposentador mayor y Conserge de dho Palacio... 12 vanquetas de caoba q^e. se han dorada en cada una, una moldura lisa en su faldon , y los adornos de oja de oliva... Se han dorado los adornos de talla de las dos mesas nuevas de caoba, q^e. contienen en sus 4 pies unos capiteles y basas de orⁿ. corintio, y en las astreas unas baquetas... Se ha dorado un remate de madera de peral tallado muy finamente de mucho trabajo, para la tapa de la Pila Bautismal...

También, en una factura del año 1832 se alude al dorado de la talla y ornamentación de tipo escultórico de una cama y dos sillones³¹⁰²:

Cuenta que yo Ramon Lletget dorador a mate de la R^l. casa presento en este mes de Setiembre de 1832 de obras executadas en el R^l. Palacio de Madrid por orn. del S^{or} Dⁿ. Luis Veldrof Intendente honorario Aposentador mayor y conserge de Madrid... Se han dorado todos los adornos de talla y escultura que tiene una cama de caoba para el cuarto de las Sermas Ynfantas hijas de S.S.M.M... Se han dorado 4 adornos con cuerpos de Perro, que nacen de unas ojas picadas de dos Sillones de caoba para S.M. el Rey...

Por último, en una cuenta del mismo dorador del año 1833 se cita el dorado de determinados elementos de talla y de la molduración tanto de muebles de nueva factura como de otros antiguos del Palacio Real de Madrid³¹⁰³:

...En el cuarto de la Serma Sra Ynfanta hija mayor... A los 14 taburetes de caoba se ha dorado en sus dos pies delanteros una garra y una oja tallada larga en cada uno, en su faldon un adorno que son dos largas Judias con agallones en medio... A dos pedestales de caoba que eran viejos, se les ha dorado de nuevo todas sus molduras de mucho trabajo son circulares... Se han dorado todos los adornos de talla de una mesa nueva de caoba q^e. tiene 4 pies redondos en la parte de adelante con tres adornos de ojas de medio pie de ancho, en la parte de atrás tiene dos pilastras con basas talladas y un junquillo en sus vaciados, y en la parte de arriba del faldon tien una moldura que guarnece de 6 dedos, tallada de ojas... Se han dorado los adornos de talla de tres mesas de caoba, tienen delante 4 pies que empiezan de cuadrado y arriba redondos con tres ordenes de talla dorada y abajo unas garras en la parte de atrás tienen dos pilastras que se las ha dorado sus basas y capiteles de ojas talladas, guarnecen los baciados de estas pilastras unas molduras talladas de ojas de agua, y en su cento unos adornos que forman circulo en su centro de un pie de largo en el faldon unas molduras anchas de 7 dedos muy tallada de ojas picadas y arcos, y mas abajo otra moldura lisa... Se han dorado los adornos de talla de 20 taburetes de caoba que cada uno contiene en sus pies delanteros unas ojas picadas de medio pie una garra en la parte de abajo y en el faldon una delantera tallada de Judias y agallones...

De estas referencias no queda suficientemente claro si la talla iba excavada directamente en el soporte de madera de caoba o si se trataba de elementos tallados aparte que se colocaban en los muebles una vez dorados. Esta segunda opción podríamos extraerla del siguiente documento del año 1829, donde se describen diferentes asientos de caoba

³¹⁰¹ AGP, AG, leg. 5263, exp. 1.

³¹⁰² AGP, AG, leg. 5263, exp. 1.

³¹⁰³ Ibídem nota anterior.

maciza contruidos por el ebanista Ángel Maeso y ornamentados con talla dorada que realiza un tallista y dorador real del que no se menciona el nombre³¹⁰⁴:

Cuenta de la obra que yo Angel Maeso, maestro ebanista de la R^l. Casa presento de la que tengo hecha para el R^l. Palacio de Aranjuez, por orden de D. Lorenzo Vonavia, aposentador del expresado para la R^l. servidumbre de als habitaciones de S.S.M.M... Para amueblar las avitaciones que han ocupado la Reina N.Sra. y sus augustos Padres de los Reyes de las Dos Sicilias, se han hecho los muebles que a continuación se expresan. Primero se han hecho doce sillas y seis taburetes macizos de caova...todo el adorno que expreso se me dio por el tallista y dorador de la Rl. Casa... Se han hecho ocho sillas de coaba maciza... Asimismo se ha hecho un sofá... todo el adorno espresado de las ocho sillas y el sofá lo coloqué en los espresados y se me dio por el tallista y dorador de la Real Casa...

No obstante, de la información que aparece en este documento no resulta posible determinar si los motivos de talla exenta de estos muebles eran de caoba o de otra madera distinta.

Por otra parte, en los protocolos notariales también son numerosas las referencias a los muebles de caoba con aplicaciones de talla dorada. Este es el caso del inventario post morten de Joaquín de Melgarejo Ruiz Dávalos, duque de San Fernando y Quiroga, del año 1835 donde se recogen muebles de caoba, maciza o chapeada, ornamentados con talla dorada³¹⁰⁵:

...Un Sofá ó vanqueta chapeada de Caoba con adornos de talla dorados... Un confidente de caoba macizo con adornos dorados guarnecido de tela de ilo obscuro y con un fleco negro... Dos vanquetas pequeñas ó confidentes chapeados de caoba con adornos de talla... Un espejo con su marco de caoba que tiene un clabo romano en cada ege, y una moldura de bronce dorado en cada uno de los lados de el. La luna tiene seis pies y cerca de dos pulgadas de alto, diez pulgadas menos dos lineas de ancho. Alrededor del espejo hay un gran tremol de caoba macizo con adornos de talla dorados de madera tiene al lado dos jarras romanas... Una Silleria de caoba con adorno de bronce y de talla dorada...

Como se ha podido comprobar, en estos documentos no se proporciona información acerca de los materiales ni del procedimiento empleado para dorar los elementos de talla. Sin embargo, en algunas facturas encontramos datos que nos permiten inferir ciertas características del dorado presente en los muebles de caoba. Como ejemplo de ello podemos citar una cuenta del año 1832 en la que se indica que en los delfines de los brazos de una silla de caoba existían zonas doradas al agua. Un dato que se extrae de la alusión al bruñido de los mismos³¹⁰⁶:

Cuenta que yo Ramon Lletget dorador a mate de la R^l. casa presento de la obra de dorado en Mesas, Sillas y vanquetas de coaba que se han enviado al R^l. Sitio de Sⁿ Ildefonso en esta jornada cuyos muebles has sido ejecutados de orden de S.S.M.M. para la Servidumbre de las Srmas Ynfantas sus Augustas hijas... Se han dorado los adornos de otra Silleria de caoba vestida de tela amarilla con franja encarnada de otro dibujo, y son 17 Sillas de vrazos; en sus pies tienen en cada uno una oja picada enbuelta de ocho dedos de largo, sostienen sus brazos unos delfines con escamas bruñidas que nacen de dos hojas de labio; y otra orden de ojas de un pie de largo, en los vrazos, lo mismo que los de las anteriores, y adornos en los cuadradillos...

Ahora bien, ignoramos si se utilizó dicho método en el resto de los motivos dorados de la sillería.

³¹⁰⁴ Ibídem nota anterior.

³¹⁰⁵ AHPM, prot. 24922, fols. 529, 530, 534v.

³¹⁰⁶ AGP, AG, leg. 5263, exp. 1.

También, en una factura del año 1861 del fabricante de molduras y marcos dorados Antonio Girón se menciona la aplicación de contrastes brillo-mate en la decoración dorada de un reclinatorio de caoba³¹⁰⁷:

Cuenta de la obra hecha p^a. S.M. la Reyna, por orden del Exmo. Sr. Dⁿ. Atanasio Oñate, Inspector Gral del Real Palacio: Dorar á mate y bruñido una ráfaga, dos baculos y una mitra, pequeña de madera tallada, p^a. un reclinatorio de caoba...

De este texto resulta también inviable establecer si, como hemos dicho con anterioridad, para la obtención de dichos contrastes se utilizó exclusivamente el dorado al agua o si éste sólo se empleó para dorar las zonas bruñidas, mientras que las mate se doraron con mordiente graso.

Por otro lado, en ciertos documentos constatamos la presencia del bronceado combinado con el dorado en algunos muebles de asiento, como vemos en una factura del año 1819³¹⁰⁸:

Cuenta que yo Dⁿ. Andres del Peral, Dorador de S.M. presento de la obra que tengo ejecutada en el R^l. Palacio de Madrid de orden del S^{or}. Dⁿ. Luis Beldró, Conserje del dho R^l. Palacio... Para una Silla de caoba se han bronceado y dorado dos Bichas con Cabeza de Leon y dos garras para los pies delanteros...

El mismo dato lo encontramos en otra cuenta del año 1830³¹⁰⁹:

Cuenta que yo Ramon Lletget dorador á mate de la R^l. presento de las obras de dorado que he executado para el R^l. Museo de Pinturas por orden y dirección del Ex^{mo}. S^{or} Duque de Híjar, Protector y Director de dicho establecimiento... En unas vanquetas de caoba que son 16 se ha dorado en ellas en la parte de arriba unos adornos de talla... En los pies de las vanquetas se han bronceado unas vellotas con sus casquillos dorados...

igualmente, en el inventario ya citado de Joaquín de Melgarejo Ruiz Dávalos, duque de San Fernando y de Quiroga, del año 1835³¹¹⁰ se recogen: ...*Dos vanquetas pequeñas ó confidentes chapeados de caoba con adornos de talla dorados... los brazos son dos sirenas con alas bronceadas...*

2.5. DORADO Y PINTURA

En las fuentes documentales de esta centuria aparecen de forma reiterada las referencias a la combinación del dorado con la pintura en el mobiliario. Sin embargo, al igual que sucedía en el siglo XVIII, con frecuencia resulta difícil obtener información de ellas más allá de la tonalidad del revestimiento pictórico. En este sentido un color que encontramos fundamentalmente en el primer tercio de la centuria es el denominado “de porcelana” que, como vimos en el capítulo anterior, fue también muy utilizado en el siglo XVIII. Como ejemplo de ello podemos citar una cuenta del año 1804 por la aplicación de esta tonalidad, en combinación con el oro, en dos pantallas de chimenea³¹¹¹:

³¹⁰⁷ AGP, AG, leg. 5264, exp. 13.

³¹⁰⁸ AGP, AG, leg. 5262, exp. 4.

³¹⁰⁹ AGP, AG, leg. 5263, exp. 1.

³¹¹⁰ AHPM, prot. 24922, fol. 530.

³¹¹¹ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 78³.

Quenta q^e. yo Dⁿ. Andres de Peral Dorador de la R^l. casa presento de la obra que tengo executada en el R^l. Palacio del Sitio de Aranjuez de orden del S^{or} Dⁿ. Antonio. María de Cisneros, Aposentador de Palacio y Gefe del R^l. oficio de Furriera...

Pieza del Despacho... Sea dado de color de porcelana fino la pantalla de la chimenea y se lean dorado sus molduras y un colgante de flores q^e. tiene en el medio del tablero...

Pieza dormitorio del Rey... Sea dado de color de porcelana fino la pantalla de la chimenea que se le an dorado sus molduras y un Adorno que esta en el tablero...

Con relación a la ornamentación dorada de estas obras no es posible determinar si se doraron al agua o con mordiente graso. Por lo que atañe a la pintura quizá el adjetivo “fino” se refiera al empleo del albayalde en su composición. Una apreciación que se extrae de la lectura de determinados textos de la centuria en los que la diferencia entre la pintura denominada “de fino” y la “común” se basa en la utilización de uno u otros pigmentos³¹¹²:

...se hace con azul de Prusia o cobalto y albayalde, la porcelana común para puertas se hace con yeso o tierra blanca, azul cobalto o Prusia, también se hace con añil, teniendo por líquido una media cola.

También, en otra factura del año 1830 figura el empleo del mismo color, combinado con el blanco y el dorado, en la restauración de otra pantalla de chimenea³¹¹³:

Cuenta que yo Ramon Lletget dorador á mate de la R^l. Casa presento en este mes de Noviembre de la fecha de las obras de mi profesion que. he executado para la R^l. Servidumbre en el Palacio de Madrid por orden del S^{or} Dⁿ. Luis Beldorf Intendente onorario, aposentador mayor y Conserje de dho R^l Palacio... a la pantalla de la Chimenea de la pieza grande de la Camara se le ha hecho una gran compostura haviendo dorado mucha parte que estaba muy estropeada la escultura se ha vronceado y generalmente se ha dado de blanco y color de porcelana...

Además, en este caso se constata que la talla de tipo escultórico se bronceó, aunque no se aporta información sobre la técnica utilizada en la ejecución del bronceado, en la del dorado, ni tampoco de la elaboración de la policromía.

Por su parte, en una factura del mismo dorador del año 1826 se aportan más datos sobre la confección de dicha pintura así como del dorado de varios asientos³¹¹⁴:

Cuenta de las obras q^e. D. Ramon Lletget, Dorador á mate de la R^l. Casa, he ejecutado para la R^l Casa de Campo, titulada del Labrador en el R^l. Sitio de Aranjuez, antes de la Jornada del presente año de 1826, y durante ella, todo por orden del S^{or}. D. Lorenzo Bonavia , aposentador mayor, conserje y encargado de dicha R^l. Casa... En la dha Casa y cuarto vajo se doraron once sillas viejas, a las que se doraron a sisa sus filetes y los lisos de color de Porcelana con Barniz, y el asiento q^e. es de Red de color de Paja...

Comprobamos en este texto que el oro se aplicó con mordiente graso aunque no queda claro si el color de porcelana se elaboró mezclando los pigmentos con barniz, lo que correspondería a la denominada en algunos tratados como *pintura a la chamberga* o *pintura al barniz común*³¹¹⁵. Pero también, podría tratarse de una pintura cubierta con barniz, sistema que se empleaba ya en el siglo anterior y que también reflejan los téxtos

³¹¹² Sáenz García, M., 1902, p. 193.

³¹¹³ AGP, AG, leg. 5262, exp. 5.

³¹¹⁴ Ibídem nota anterior.

³¹¹⁵ Sáenz García, M., 1902, p. 44.

del que nos ocupa³¹¹⁶. Además, este segundo método se menciona en una factura de principios del siglo³¹¹⁷:

Cuenta que yo Miguel Cadenas³¹¹⁸ Maestro Dorador y Charolista de la R^l. Casa presento de la obra q^é. se ha ofrecido p^r el oficio de Furriera durante la Jornada del R^l. Sitio de Sⁿ. Lorenzo en preste año de 1803 de orn del S^{or} Dⁿ Antonio María de Cisneros Aposentador m^{or} de Palacio y Gefe del susodiho R^l. oficio... A una Papelera con su mesa correspn^{dte} se dio por dentro de color de Porcelana fino, todo varnizado y p^r de fuera imitado á maderas finas...

Por otra parte, son numerosos los documentos en los que figura la aplicación en los muebles de este color al temple, aunque en muchos de ellos no se alude a su combinación con el oro, como vemos en una factura del año 1829³¹¹⁹:

Cuenta que yo Maria Duque, viuda de Dⁿ. Juan de Mata Duque³¹²⁰, Pintor de Cámara que fue de S.M. presento de las obras de Pintado que tengo ejecutadas en el Real Palacio... En la Antecámara de S.M., se dieron de color de Porcelana al temple, tres almarios... En el piso de cocinas n^o 1^o... Se dio de color una papelera para la Tesorería de color de leche, barnizada y por lo interior de color Rosa al temple...

Así mismo, en una factura del año 1830 se cita el empleo del temple para la elaboración de dicho color³¹²¹:

Cuenta y razon que Dⁿ Gregorio Fidel Duque, Pintor de la Real Casa, presento al Señor D. Luis Veldro, Conserge y Aposentador Mayor del Real Palacio de la obra ejecutada en el mismo y sus dependencias... En el Archivo de la Rl Casa y Patrimonio de S.M.... una ventana... de una oja con su par de vidrieras al oleo por fuera, y lo interior porcelana al temple... un trozo de Anaqueleria de color de porcelana al temple... Posada n^o 23. Una alacena de dos ojas porcelana á el temple dada por una cara...

Pero también existen referencias a la aplicación del color de porcelana al óleo, como las que encontramos en el inventario post mortem de Joaquín de Melgarejo Ruiz Dávalos, duque de San Fernando y de Quiroga, del año 1835³¹²²:

...Dos mesas de madera pintadas al oleo color blanco porcelana con adornos de talla del mismo color y un mármol del mismo color de pizarra... Dos rinconeras pintadas al oleo color porcelana... Dos armarios unidos formando uno solo, los de pino pintados al oleo de color de porcelana...

Por último, cabe señalar que los revestimientos pintados en dicha tonalidad en ocasiones se repintan posteriormente de otros colores. Este dato aparece en un inventario del año 1875 relativo a los muebles y otros objetos existentes en el estudio del arquitecto mayor del Palacio Real de Madrid³¹²³:

...Una estantería de pino pintada de color caoba, antes de porcelana de siete cuerpos cada uno con dos puertas y alambreras con fallebas, cerraduras y llaves... Un estante de dos cuerpos de

³¹¹⁶ Sáenz García, M., 1902, pp. 30, 31, 45.

³¹¹⁷ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 77¹.

³¹¹⁸ En el año 1802 solicita plaza de dorador a mate y charolista de la Real Casa de Aranjuez que había quedado vacante por fallecimiento de su tío Miguel Ximénez. AGP, PER, caja 157, exp. 25.

³¹¹⁹ AGP, AG, leg. 5262, exp. 5.

³¹²⁰ Este artífice nace hacia 1750 y fallece en el año 1821. Fue nombrado pintor de Cámara el 20 de julio de 1794. Jordán de Urrés y de la Colina, J., 2009 b, p. 81.

³¹²¹ AGP, AG, leg. 5263, exp. 1.

³¹²² AHPM, prot. 24922, fols. 525v y 538.

³¹²³ AGP, AG, leg. 765, exp. 10.

pino pintado de color caoba, antes de porcelana, la parte superior dividida en diez y ocho huecos y la inferior cerrada con sus puertas...

Otro color que se sigue utilizando a principios del siglo XIX en unión con el oro es el denominado “color de perla”, tal y como se recoge en una cuenta del año 1803³¹²⁴:

Cuenta que yo Dⁿ. Gregorio Santiuste Mro. Dorador de Mate, de la R^l. Casa de S.M. presento de la obra que tengo echa en este R^l. Palacio y Furriera, con orn. de D. Antonio Maria Cisneros Aposentador m^{or} de S.M... Quarto del Rey N.S^{or}... Se han dorado á bruñido los cartones que guarnecen los brazos de once sillas y se ha dado de color de perla los baciados de las mismas, y en un canapé compañero de ellas se ha hecho lo mismo...

De este documento se extrae que el dorado se aplicó al agua.

También, en una factura del año 1804 figura la aplicación de dicha tonalidad, junto con el dorado, en dos asientos antiguos³¹²⁵:

Cuenta que yo Dⁿ. Gregorio de Santiuste Maestro dorador de Mate de la R^l. Casa de S.M. Presento de la obra que con orn del S^{or}. Aposentador Maior Dⁿ. Antonio Maria Cisneros, tengo hecha en este R^l. palacio y furriera... Sean deslabazado y dorado los Junquillos y los fondos de color de perla, de dos Sitiales...

Como vemos, en estos documentos no existen datos que nos permitan conocer la técnica empleada para la ejecución de los revestimientos color perla.

Por otra parte, entre los revestimientos monocromáticos de los muebles de este siglo en las fuentes de archivo destacan aquellos de tono blanco. Este color suele aparecer acompañado del calificativo “fino”, probablemente debido a la utilización del blanco de plomo o albayalde, como señalábamos anteriormente al hablar del color de “porcelana fino”. Además, en ciertos documentos se cita la aplicación de tres manos de “blanco fino” en diferentes muebles, como es el caso de la cuenta que emite Andrés del Peral en 1807 por dorar y pintar algunos muebles para la Casa del Labrador³¹²⁶:

Pieza de la Mesa de Villar... Para la Mesa de Villar... Sean dado tres manos de color blanco fino á las maderas... Sean dorado todos los adornos de las doce Banquetas de la dha pieza... lleva tres manos de color blanco fino... Sean dorado todos los adornos de la Pantalla de dha pieza... y lo restante de ella se le an dado tres manos de color blanco fino...

Este color podía elaborarse al temple según vemos en una factura del año 1827³¹²⁷:

Cuenta del dado de color, al temple de fino blanco y dorado en la R^l. Casa de Campo de abajo del R^l. Sitio de Sn. Lorenzo... por Dⁿ. Felipe Lopez, Pintor de las mencionadas Casas de Campo y R^l. Palacio... Catorce Sillas darlas de blanco fino, dorar toda su Talla y filetes á bruñido... Una Pantalla de dha Chimenea correspondiente á la mencionada Silleria; dorar toda su talla á bruñido...

También existen referencias documentales al barnizado de las superficies pintadas de “blanco fino”, como se constata en una cuenta de Andrés del Peral del año 1816 por pintar y dorar varios muebles del Palacio Real de Madrid³¹²⁸:

³¹²⁴ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 77¹.

³¹²⁵ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 78³.

³¹²⁶ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 168³.

³¹²⁷ Ibídem nota anterior.

³¹²⁸ AGP, AG, leg. 5262, exp. 5.

...Para una de las piezas del Cuarto del Rey se han dorado y se han dado de color Blanco fino barnizado ocho taburetes... Se ha hecho una Pantalla grande de Chimenea, que lleva toda la talla dorada y todo lo demas de color blanco fino barnizado, toda por ambas caras.

Se puede mencionar también otra cuenta del mismo dorador del año 1823 por la aplicación de dicho color en unión con el oro en diferentes muebles del mismo palacio³¹²⁹: *...Se ha dorado y se ha dado de Blanco un Plinto para un Relox para el Q^o. del Rey... Se han dado de color blanco fino barnizado y se han dorado todas las molduritas de 27 taburetes...*

Así mismo, en una factura del año 1824 figura el uso del blanco fino en unas sillas “viejas”³¹³⁰:

Cuenta que yo Ramon Lletget, dorador a mate de la R^l. Casa y adornista honorario de camara de S.M. presento al Sor Veedor Gen^l. la R^l. Casa la obra de mi profesion q^e. he executado de orden del Sor Dⁿ. Luis Beldorf aposentador mayor y conserge del R^l. Palacio de Madrid... se han dorado y dado de blanco fino con barniz diez y seis sillas talladas q^e. eran viejas y se doraron de nuevo para el q^{to} de la Ser^{ma} S^{ra} Ynfanta Maria Fran^{ca}. las q^e. se llevaron á Aranjuez y se hallan en el q^{to}. de dicha S^{ra}...

Podría ser que en este caso, a diferencia de los anteriores, en lugar de extender el barniz sobre la superficie pintada se utilizara dicha sustancia como aglutinante del pigmento blanco.

Por lo que respecta al dorado de los muebles pintados de “blanco fino”, en las facturas se cita en determinadas ocasiones que éste iba bruñido y por tanto aplicado al agua, como vemos en una del año 1827³¹³¹:

Cuenta que yo Ramon Lletget Dorador a mate de la Real Casa de S.M. presento de las obras de mi profesion que he executado por orden del Señor dⁿ Luis Beldrof Aposentador mayor de S.M. y Conserge del Real Palacio de Madrid... Se ha dado de blanco fino con una moldura dorada a bruñido una mampara de Chimenea para la pieza de vestir de S.M.,...

Además, en otros documentos se especifica que la superficie se doró a mate y bruñido³¹³²:

Cuenta de las obras q^e. D. Ramon Lletget, Dorador á mate de la R^l. Casa, he executado para la R^l Casa de Campo, titulada del Labrador en el R^l. Sitio de Aranjuez, antes de la Jornada del presente año de 1826, y durante ella, todo por orden del S^{or}. D. Lorenzo Bonavia, aposentador mayor, conserje y encargado de dicha R^l. Casa... Se Doró una Sillería q^e. se compone de quatro Banquetas de 5 ¹/₂ pies de largo, y una que tiene un pie menos de largo, su trabajo es el siguiente, su respaldo de figuras circular, sus brazos figuran unas mensulas, sus quatro pies delanteros torneados y tallados; su faldon adornado, con florones en los cuadradillos, el respaldo y asiento tegido de Red de Paja, ó Junco, esto Dorado a sisa, y todos los demas adornos de talla y molduras, dorados a mate y bruñido, con sus lisos de blanco fino... Para la pieza de la Chimenea del cuarto 2^o, se han dorado doce Sillas sin Brazos... tienen sus asientos, y parte del Respaldo, tejido de Red de Junco, esto Dorado a sisa, sus dos pies de adelante torneados, y tallados, su faldon adornado con talla, y florones en los cuadradillos, su respaldo calado, toda su talla y molduras dorado a mate y bruñido, y sus lisos de blanco fino; esta Sillería está dorada en Madrid...

³¹²⁹ AGP, AG, leg. 5262, exp. 4.

³¹³⁰ AGP, AG, leg. 5262, exp. 5.

³¹³¹ Ibídem nota anterior.

³¹³² Ibídem nota anterior.

También en una factura del año 1831 aparece la misma información³¹³³:

Cuenta de la Obra que se ha hecho de dorado y dado de color al temple fino en el R^l. Palacio del R^l. Sitio de Sⁿ. Lorenzo por Dⁿ. Felipe Lopez, Pintor y Dorador de dho Real Palacio y Casas de Campo por orden del Rey N.S. y de Dⁿ. Antonio Garcia, Conserge del dicho...
Pieza Dormitorio de SS.MM. Un tremó para dicha Pieza dado de blanco fino al temple... Un Marco que guarnece la Luna de dicho Tremo es todo tallado dorado á mate y bruñido... Una Moldura ancha tallada que hace de cornisa, dorada á mate y bruñido...
Dos Macollas grandes de hojas picadas, que hacen de Basas de las Pilastras de dicho tremo doradas á mate y bruñido...
Dos Cabezas de varios adornos que hacen de Capiteles de dichas Pilastras doradas á mate y bruñido...
Una Pantalla para la Chimenea de dicha Pieza dada de blanco fino al temple...
Una moldura lisa que guarnece el tablero de dha Pantalla dorada á bruñido...
En el tablero tiene dicha Pantalla una greca de ochos adornada con unas macollas talladas dorada á mate y bruñido...
En los huecos de dicha greca, tiene tres florones tallados, dorados á mate y bruñido...

Vemos que todos los elementos dorados lo están “a mate y bruñido” a excepción de la moldura lisa de la pantalla de chimenea que solo va bruñida. Además, en este documento constatamos que el color “blanco fino” se aplica al temple.

Igualmente, en una factura del mismo año y artífice se recoge la misma operación efectuada en varios asientos³¹³⁴:

Cuenta de D. Felipe Lopez Pintor y Dorador del R^l. Palacio y Casas de Campo del Real Sitio de Sⁿ. Lorenzo... Ante Dormitorio de S.A. la Augusta hija del Rey N^o Señor. Para la Pieza dormitorio de dha Se^{ma}. Señora, se han dado de blanco fino 16 Sillas, se ha retocado el oro que tienen y dorado á mate y bruñido 72 florones que tienen dhas Sillas...

Como ya se ha dicho anteriormente, resulta difícil establecer si la expresión “dorado a mate y bruñido”, que utilizan los diferentes artífices, alude a los contrastes existentes en la superficie dorada de los muebles o al método de dorado utilizado, es decir a la aplicación del dorado al agua para las zonas bruñidas y el dorado con mordiente graso para las mate.

Además, en las fuentes documentales hemos encontrado ciertas referencias de las que se extrae el uso de oro de diferentes colores en la misma obra pintada de “blanco fino”, entre las que figura el verde, como es el caso de una factura del año 1827³¹³⁵:

Cuenta que yo Ramon Lletget Dorador á mate de la Real Casa de S.M. presento de las obras de mi profesion que he ejecutado en muebles para la Real Casa de Campo de arriba en el Real Sitio de Sⁿ. Lorenzo, todo de orden del S^{or}. Dⁿ. Fernando Martinez de Viergol como Director y Administrador encargado de dicha Casa...
Pieza baja que va al Deser
Primeramente se ha dorado y dado de blanco fino la Silleria que se compone de diez taburetes y cuatro Sillas de brazos... todos los dichos adornos estan dorados á mate y bruñido y la escultura dorada a oro verde...

Por otro lado, cabe señalar que cuando el “blanco fino” se aplica al restaurar los muebles en ciertos casos desconocemos si en origen iban así decorados, al no aparecer

³¹³³ AGP, AG, leg. 5263, exp. 1.

³¹³⁴ Ibídem nota anterior.

³¹³⁵ AGP, AG, leg. 5262, exp.5.

mencionado este extremo en las facturas de los artífices, como vemos en una fechada en el año 1823³¹³⁶:

Cuenta que yo Dn. Andres del Peral, Dorador de S.M. presento de la obra que tengo ejecutada para la R^l. Casa de Campo (llamada de abajo) en el R^l. Sitio de Sⁿ. Lorenzo...
Se han dorado los muchos maltratos que tenían las 3 Pantallas grandes de Chimenea y se ha dado todo el macizo de ellas de color blanco fino por ambas caras...
Se han dorado y compuesto 6 Sillas talladas de mucho trabajo que ya habían estado doradas que por estar tan maltratadas se han raspado y se han dorado casi todas de nuevo y se les ha dado todo el fondo de color blanco fino...
Para el mismo efecto y en iguales terminos se ha dorado una Mesa que estaba muy adornada y muy llena de obra toda tallada que tambien se ha raspado se ha aparejado y se ha dorado de nuevo...

Constatamos en este documento que en el caso de las seis sillas y la mesa el dorado antiguo se suprime y se aplica otro nuevo, de cuya naturaleza no se aportan datos.

No obstante, en las siguientes facturas se comprueba que el color “blanco fino” se da en muebles que previamente estaban policromados para lo cual se suprimieron los revestimientos pictóricos más antiguos. Este es el caso de las mesas que se citan en la siguiente factura³¹³⁷:

Cuenta de las obras q^e. D. Ramon Lletget, Dorador á mate de la R^l. Casa, he ejecutado para la R^l Casa de Campo, titulada del Labrador en el R^l. Sitio de Aranjuez, antes de la Jornada del presente año de 1826, y durante ella, todo por orden del S^{or}. D. Lorenzo Bonavia, aposentador mayor, conserje y encargado de dicha R^l. Casa... Se rascaron tres mesas talladas q^e. estaban Pintadas al natural, y se Doraron todos sus adornos de tallas y sus lisos de blanco fino...

También en otra factura del año 1827 aparece el mismo dato³¹³⁸:

Cuenta de obras, de Dorado y dado de color, q^e. yo Ramon Lletget dorador a mate de la R^l. Casa, presento q^e. se han ejecutado en el R^l. Palacio y demas dependencias del R^l. Sitio de Aranjuez, p^r orden y disposición del S^r. Dⁿ. Lorenzo Bonavia, Aposentador mayor y consejo de dho R^l sitio...
Obras hechas p^a la R^l Casa de Campo llamada del Labrador
...Una Silla q^e. estaba pintada á colorido, se rascó y se doró toda su talla y molduras y sus lisos de blanco fino, esta sillería se compone de 14 taburetes... Esta sillería tiene compañeras en la misma piezas y son tres mesas que se han raspado y dorado en los mismos terminos q. los taburetes...

De estos últimos documentos no se puede establecer tampoco si en origen la policromía se combinaba con el oro o si por el contrario el dorado es también, al igual que el “blanco fino”, fruto de la restauración.

Por último, cabe mencionar que en ciertos documentos aparecen referencias a la imitación del aspecto del “bronce viejo” en muebles pintados de “blanco fino” y dorados. Como ejemplo de ello se puede citar una factura del año 1819 por la restauración de seis espejos³¹³⁹:

³¹³⁶ AGP, AG, leg. 6252, exp.4.

³¹³⁷ AGP, AG, leg. 5262, exp.5.

³¹³⁸ Ibídem nota anterior.

³¹³⁹ AGP, AG, leg. 6252, exp.4.

Cuenta de las obra de mi profesion q^e. yo Ramon Lleget, dorador a Mate, de la R^l. Casa de S.M. presento á el Señor Dⁿ. Isidoro Montealegre Gentilhombre de Camara qe. de su orden he ejecutado en las R^s. havit^s. con motivo de la boda de S.M...

Pieza de el gran tocador

Primeramente se han limpiado los dorados de los seis espejos y retocado todas las partes y faltas de oro, se han dorado y dado de bronce viejo los baquetones de las Pilastras, como igualm^e. algunos de los adornos de sus copetes, y las lanzas q^e. se hicieron nuevas, y generalm^e. se han dado de blanco fino su parte lisa y habiendo quedado como nuevas...

Por otra parte, en las fuentes documentales el color blanco aparece con otros, como el azul, el rosa, el lila o el verde. Así, en una factura del año 1823 se relacionan distintas mesas en las que se aplican, una o dos de dichas tonalidades con el blanco y el oro³¹⁴⁰:

Cuenta que yo Dⁿ Andres del Peral Dorador de S.M. presento de la obra que tengo ejecutada para la R^l. Casa de Campo (llamada de abajo) en el Sitio de Sⁿ Lorenzo... Se han recorrido y compuesto 4 Mesas talladas de mucho trabajo que tienen sus chambranas con un Jarrón en medio que por estar muy maltratadas se han dorado como de nuevo y todo el fondo de ellas se ha dado de tres tintas que son Blanco Berde y rosa... Se han dorado 4 Mesas talladas de bastante trabajo que tienen su Chambrana con un tabor en medio y todo el macizo se ha dado de tres tintas que son: Blanco rosa y color de lila... Se han dado de color blanco y azul fino barnizado con sus adornos dorados 12 taburetes y 8 sillas de brazos...

De este texto tampoco resulta posible determinar si los colores citados se correspondían con los originales.

En otra factura del año 1825 figura la combinación del blanco con el lila o el rosa³¹⁴¹:

Cuenta que yo Ramon Lletget dorador á mate de la Real Casa y adornista honorario de Camara de S.M. presento de la obra de siete mesas y dos Silleras q. he ejecutado para la Real Casa de Campo llamada del Labrador en el Real Sitio de Aranjuez de orden del S^{or}. Dⁿ Lorenzo Bonavia Aposentador mayor y Conserge gral de dha posesion:

Se han hecho 4 banquetas largas de respaldo y brazos con toda su talla dorada y sus filetes blancos y color de lila, y las redes de los asientos y respaldos todos dorados á sisa...

Otras dos banquetas lo mismo aunque mas cortas...

Por haber dorado en lo mismo una mesa compañera á dichas banquetas...

Se han dorado otras cuatro banquetas ó confidentes con respaldo y brazos para otra pieza igualmente dorada toda su talla con los lisos de blanco fino y color de rosa y sus redes de junco doradas á sisa...

Por haber dorado una mesa compañera á dichas banquetas para la misma pieza y de lo mismo trabajo...

Otras tonalidades que se citan en las fuentes documentales son el rojo y el negro. En cuanto a la primera, se aplica casi siempre en muebles más antiguos con motivo de su reparación, como vemos en una factura de Ramón Melero del año 1800³¹⁴²:... *Se han recorrido de oro todos los maltratos del Oratorio del Rey Nuestro Señor y se ha dado de Mermellon Barnizado*. Así mismo, en otra cuenta que emite en 1827 María Duque, viuda del pintor de Cámara Juan de Mata Duque, por los trabajos realizados en la real Tesorería aparecen: ...*Dos papeleras con sus pies y entrepaños dadas de bermellón encarnado fino, barnizadas y reparar varios defectos de oro...* Como vemos, en ambos casos se emplea el pigmento bermellón en la ejecución de los revestimientos rojos que después se barnizan.

³¹⁴⁰ Ibídem nota anterior.

³¹⁴¹ AGP, AG, leg. 5262, exp.5.

³¹⁴² AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 69³.

Por lo que respecta al negro, son escasas las referencias documentales localizadas sobre su uso en unión con el oro en el mobiliario. Entre ellas, podemos citar una cuenta del año 1805 por aplicar dicha ornamentación en una papelerita de reducidas dimensiones³¹⁴³:

Cuenta que yo Dⁿ Andres del Peral Dorador de la R^l Casa presento de la obra qe tengo ejecutada para una Papelerita de la Reyna Nuestra Señora de del S^r, dⁿ Josef Merlo Aposentador mayor de Palacio y Gefe del R^l Oficio de la Furriera p^a el R^l. Sitio de Aranjuez... Sean dorado dos Vichas talladas de mucho trabajo y muy finitas... Sean dorado dos Estipites tallados correspondientes a lo anterior en todo y su mazizo sea dado de color negro barnizado... Sean dorado unos adornitos muy finos compañeros de lo expresado.

Además, en las fuentes documentales de esta centuria continúan apareciendo referencias a la combinación en el mobiliario de los revestimientos que imitan el mármol o el jaspe con el dorado, como se constata en una factura del año de 1804³¹⁴⁴:

Cuenta q^e. yo Dⁿ Andres del Peral como Dorador de las R^s. Casas de Campo presento de las obras q. he ejecutado en la Casa del Labrador de R^l. Sitio de Aranjuez... Pte. en la pieza nueva donde estaba la mesa de Trucos... Se han dado de color, se han jaspeado, se han varnizado las quatro rinconeras... Pieza grande de Dⁿ. Luis Japeli ...Se han dado de color las qtro. Rinconeras q^e. se han jaspeado, y varnizado... Pieza chica de Dⁿ. Luis Japeli ...Se han dado de color jaspeado, y varnizado las qtro. Rinconeras q^e. llevan en el medio su junquillo dorado...

También en otro documento del año 1808 figuran varias rinconeras jaspeadas y doradas³¹⁴⁵:

Cuenta q^e. yo Dⁿ Andres del Peral, Dorador de la R^l. casa, presento de la obra que tengo ejecutada en la R^l. casa del Labrador del R^l. Sitio de Aranjuez de orden del S^{or} Dⁿ Felipe Martinez de Viergol Ministro de la Contaduría Mayor... Quarto Segundo ...Sean hecho las quatro Rinconeras q^e. sean jaspeado y barnizado también se les an dorado los dos golpes de talla q^e. lleva cada una q^e. figuran el plinto y el capitel... Quarto principal En la pieza de dⁿ. Juan Duque... Sean jaspeado y barnizado las quatro Rinconeras...

De estas facturas la única información que obtenemos sobre la técnica de aplicación de los jaspeados es que, una vez ejecutados sobre un fondo de color, se acaban con barniz. No obstante, hemos localizado alguna referencia al uso de pintura al temple para aplicar esta decoración pictórica en numerosas rinconeras y en varios marcos, como es el caso de una cuenta del año 1801³¹⁴⁶:

Cuenta q^e. Yo Dⁿ. Andres del Peral, Dorador de S.M. presenta al S^r. D. Felipe Martinez de Viergol de las obras echas en la R^l. Casa de Campo en el Sitio de Aranjuez... Se ha hecho p^{ra}. el quarto bajo, viente rinconeras a el temple jaspeadas y varnizadas... Se han dorado las molduras de quatro marcos, y lo demas jaspeado p^{ra}. unos dibujos de Dⁿ Isidro Velazq^z.

³¹⁴³ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 86¹.

³¹⁴⁴ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 162¹.

³¹⁴⁵ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 169².

³¹⁴⁶ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 154¹.

Esta decoración se utiliza también a la hora de reparar muebles más antiguos, como vemos en una cuenta del año 1803³¹⁴⁷:

Cuenta que yo Dⁿ Gregorio de Santiuste Mtro Dorador de Mate de la R^l. Casa de S.M. presento de las obras que tengo hecha en este R^l. Palacio y Furriera con orn. de Dⁿ. Antonio Maria de Cisneros Aposentador ma^{or} de S.M. ...

Quarto del Exmo. S^{or} Ministro de Estado

...Se han aparejado, recorrido, jaspeado y Varnizado con barniz de espiritu de Vino siete tableros para otras tantas mesas doradas y se han dorado a bruñido algunos maltratos de las molduras que guarnecen dhos tableros para dho. R^l Palacio...

De este documento extraemos que al estar deteriorado el jaspeado de los tableros de las mesas se volvió a aplicar aparejo de yeso, sobre el que se realizó el jaspeado que se cubrió, por último, con barniz al alcohol. Además, en estos muebles se doran al agua y se bruñen las lagunas o faltas de oro existentes en la molduración.

En otra factura del año 1804 figura la reparación de mesas de altar doradas y jaspeadas³¹⁴⁸:

Cuenta que Yo Dⁿ Miguel Cadenas Mtro. Dorador y Charolista de la R^l. Casa presento de la obra q^e se ha ofrecido por el oficio de Furriera durante la Jornada del R^l Sitio de Aranjuez...

Capilla de Sⁿ Antonio

...Se doró de nuevo la mesa del Altar mayor con su Sagrario y asimismo se doraron las Gradas, se aparejaron enlizaron y estoparon bien para su mejor fortificación: se doraron también todas las molduras y sus Jaspes barnizados...

En las otras dos mesas de altar de los colaterales se hizo la misma obra...

De esta referencia documental únicamente extraemos con relación al jaspeado que se barnizó una vez ejecutado.

También, en una cuenta del año 1819 se cita la realización de marmolizados en una mesa de altar³¹⁴⁹:

Cuenta que yo Dⁿ Andres del Peral Dorador de S.M. presento de la obra que tengo ejecutada para el R^l.Palacio de Madrid...

En el oratorio de la Ser^{ma}. S^{ra}. Infanta Dña. Maria Francisca de Asis se han dorado todas las molduras y demas adornos de la Mesa de Altar y todo el fondo se ha imitado a mármoles y los cajones interiores que forman Papelera se han imitado a Maderas finas...

Sin embargo, de este documento no obtenemos información sobre la técnica utilizada para la ejecución del marmolizado, al igual que sucede con el dorado.

Además, en una factura de Joaquín Cadenas³¹⁵⁰ del año 1831 figura la simulación de distintos mármoles³¹⁵¹:

...Se han pintado imitando a piedra jaspe de Génova, con molduras doradas a mate y sus pilastras pintadas imitando jaspe verde de Granada los tableros nuevos que se han añadido a dos altares de la Galería propios de la comunión de Jueves Santo...

³¹⁴⁷ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 77¹.

³¹⁴⁸ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 79¹.

³¹⁴⁹ AGP, AG, leg. 5264, exp. 1.

³¹⁵⁰ Este artífice solicita en 1830, 1844 y 1885 la plaza de dorador a mate y charolista del Real Palacio de Aranjuez, vacante por la muerte de su tío Miguel Cadenas. AGP, PER, caja 157, exp. 20.

³¹⁵¹ AGP, AG, leg. 5263, exp. 1.

Por último, en una cuenta de Vicente Wendel del año 1859 se menciona la ejecución de un marmolizado en una parte añadida a un tablero de una mesa que, probablemente, iba así policromado en origen³¹⁵²:

Cuenta que presenta el que suscribe Pintor en esta Corte de la obra hecha de su arte por orden del Exmo. S^r Inspector Gral de oficios y gastos de la R^l Casa... Por imitar un trozo á mármol de un añadido en un tablero de una mesa de talla dorada...

La información que extraemos de estos últimos documentos sobre la técnica empleada es también muy sucinta y, por consiguiente, poco aclaratoria. Así, solo sabemos que los jaspeados se ejecutaban sobre aparejo de yeso y que después se barnizaban. En cuanto al dorado en determinados casos se aportan datos que permiten establecer que el oro se aplicó al agua, al hacerse alusión al bruñido del mismo³¹⁵³.

No obstante, puntualmente hemos localizado documentos donde se describe con bastante detalle el procedimiento efectuado para imitar los jaspeados. Este es el caso de una factura de Antonio Girón del año 1884³¹⁵⁴:

Cuenta del dorado y pintado, que se à hecho en el Panteon de Infantes del Real Sitio de S^a. Lorenzo: ... Capilla... mesa de altar, se à jaspeado sobre el yeso fresco, y después se à lijado, imprimado y repasado; se à dado dos manos de color y jaspeado al oleo, dos manos de barniz...

2.5.1. IMITACIÓN DE MADERAS

En las fuentes documentales de la centuria se citan numerosos muebles pintados simulando la apariencia de maderas preciadas, como vemos en una cuenta del año 1805³¹⁵⁵:

Cuenta que yo Dⁿ. Miguel Cadenas Mtro. Dorador y Charolista de la R^l. Casa, presento de la obra qe he ejecutado p^a la R^l Capilla de S.M... De haver compuesto, aparejado, blanqueado, emplastecido, varnizado e imitado a Maderas finas, dejándolos como nuevos unos Facistoles...

Comprobamos aquí que para la reparación de estos objetos se utiliza aparejo de yeso nuevo, se emplastecen las zonas deterioradas y la superficie que imita las maderas finas se acaba al barniz. Así mismo, esta ornamentación se aplica en el interior de la mesa de altar de la infanta María Francisca de Asís, antes mencionada³¹⁵⁶, con marmolizados y dorado en su parte externa: *...los cajones interiores que forman Papelera se han imitado a Maderas finas...*

Además, en la documentación de archivo constatamos que se siguen realizando con profusión muebles cuyos revestimientos pictóricos fingen la apariencia de la madera de nogal. Podemos citar al respecto una factura del año 1814 donde se recogen cuatro papeleras así decoradas³¹⁵⁷:

³¹⁵² AGP, AG, leg. 5264, exp. 13.

³¹⁵³ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 71^l.

³¹⁵⁴ AGP, AG, Obras Siglo XIX, leg. 5114.

³¹⁵⁵ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 81.

³¹⁵⁶ AGP, AG, leg. 5264, exp. 1.

³¹⁵⁷ AGP, AG, leg. 5262, exp. 4.

Cuenta y razon q^e yo Juan Duque presento al S^{or} dⁿ Lorenzo Bonavía Conserge del R^l Palacio de Madrid, de la obra que tengo echa en el cuarto del SS^{mo} S^{or} Infante Dⁿ Antonio... Cuatro papeleras imitadas a nogal, plumeadas y fileteadas barnizadas y dadas por dentro de azul...

Como vemos, en el texto se señala que estos muebles se acaban al barniz. Este dato aparece también en una factura del año 1815³¹⁵⁸:

Cuenta que yo Dⁿ Andres del Peral, dorador de su Majestad presento de la obra que tengo ejecutada para el R^l. Palacio de Madrid... En la Capilla R^l... Se ha imitado a nogal veteado y barnizado un cajón para la Sacristía...

Pero de estas referencias no resulta posible determinar el método seguido para simular la madera de nogal, a excepción del empleo de barniz para acabar la superficie así ornamentada.

No obstante, sigue siendo la madera de caoba una de las más imitadas en la superficie del mobiliario. A título de ejemplo, podemos citar una serie de protocolos notariales donde se relacionan muebles así ornamentados. En primer lugar en el *Capital de bienes de Isidro Velázquez otorgado por Maria Teresa Diaz su mujer, con motivo de su matrimonio del año 1808* figuran³¹⁵⁹:

...Un armario chico imitado a caoba... Una especie de Buró que se forma de dos cuerpos imitado a caoba... Una mesa grande para diseñar imitada a coaba con tres cajones... Otra [cama] de pino de matrimonio dada de color de caoba... Dos catres de haya compañeros dados de color de caoba y dorado... Tres camas para persona sola dadas de color de caoba usadas ...

También en el inventario y tasación postmortem de Joaquín de Melgarejo Ruiz Dávalos, duque de San Fernando y de Quiroga, del año 1835 aparecen³¹⁶⁰:

...Un cuadro pintado sobre tela tiene de alto siete pies y seis pulgadas; y de ancho cinco pies y dos pulgadas. Representa vestido de Cardenal en pie al Serenisimo Sr. Ynfante D. Luis Jayme de Borbon, quando joven, con un Relox de sobremesa, libros, tintero con su marco pintado de caoba con filetes dorados...

Por último, en el inventario y tasación de los bienes de José María de Alós, marqués de Alós, que se otorga en el año 1844 se menciona³¹⁶¹: *..Una mesa color de caoba con filetes dorados...*

Por lo que atañe a la técnica utilizada para simular la apariencia de esta madera, en los documentos son muy frecuentes las referencias al uso de la pintura al óleo. Como ejemplo de ello podemos citar una factura del año 1817³¹⁶²:

Cuenta que yo Dⁿ Andres del Peral, Dorador de S.M., presento de la obra que tengo ejecutada de orden del S^{or} Dⁿ Luis Beldró Conserje del R^l Palacio de Madrid... Se ha dado de color al olio y se ha imitado a caoba un Arcon grande que es para guardar el Arpa de mi S^{ra} la Reyna...

También en una factura del año 1829 se relacionan varios bancos y dos mesas en los que se aplica dicha técnica pictórica³¹⁶³:

³¹⁵⁸ Ibídem nota anterior.

³¹⁵⁹ AHPM, prot. 22626, fols. 545v, 546v.

³¹⁶⁰ AHPM, prot. 24922, fols. 419v, 524, 525, 538.

³¹⁶¹ AHPM, prot. 25204, fols. 316, 316v.

³¹⁶² AGP, AG, leg. 5262, exp. 4.

Cuenta q^e yo D^a Maria Antonia Perez, Viuda de Dⁿ Miguel Cadenas, Doradora y Charolista de la R^l Casa presento... de la Obra ejecutada en el R^l Palacio... Doce bancos pintados al oleo e imitados a Color de Caoba... Dos mesas de lo mismo...

Así mismo, en una cuenta fechada en 1833 volvemos a encontrar bancos pintados con la misma técnica³¹⁶⁴:

Cuenta q^e yo Dⁿ Joaquin Cadenas Dorador y charolista de la R^l Casa presento al Señor Veedor General della de los gastos ocurridos en el mes de la fecha en obras de mi profesión... Se ha pintado... de color de caoba al oleo imitando a caoba dos vancos... para el ante Oratorio de Porteria de Damas...

Como vemos, en ningun caso se indican los pigmentos utilizados, ni tampoco el número de estratos de pintura aplicados. Sin embargo, en una factura del año 1819 se especifica el empleo de tres estratos de dicho color al óleo³¹⁶⁵:

Cuenta de la obra q^e nosotros Dⁿ Jerónimo Alvaro³¹⁶⁶ y dn. Julian Gallego Artífices Doradores y Charolistas de S.M... se dio de color de caoba al olio tres manos y barnizado la caja de braseros del oficio de Aposentamientos...

Además, constatamos que la superficie pintada se cubre con barniz, un dato que hemos encontrado de forma reiterada en los documentos. Como ejemplo de ello podemos citar una cuenta del año 1819³¹⁶⁷:

Cuenta de la obra q^e nosotros Dⁿ Jerónimo Alvaro y dn. Julian Gallego Artífices Doradores y Charolistas de la Rl. Cav^{za}... se dio de color de caoba al olio barnizado por fuera y por dentro de color de porcelana al temple, el Estante para la colocación de legajos en la misma Secretaria [de la Real Caballeriza].

Este mismo dato aparece en una factura del año 1829³¹⁶⁸:

Cuenta que yo Maria Duque, viuda de Dⁿ. Juan de Mata Duque, Pintor de Cámara que fue de S.M. presento de las obras de Pintado que tengo ejecutadas en el Real Palacio... En el Archivo... Se dieron dos marcos de color de Caoba barnizados...

Pero también existen referencias documentales al uso de la pintura al temple para imitar el aspecto de determinadas maderas, si bien éstas son mucho menos frecuentes. Podemos citar al respecto una factura del año 1805³¹⁶⁹:

Cuenta que yo Dⁿ Andres del Peral, Dorador de la R^l. Casa, presento de la obra que tengo ejecutada en el R^l Palacio de Aranjuez en la Jornada del año 1805... Quarto del S^r. Infante Dⁿ. Carlos. Sean dado de caoba liso á el temple las tres mesas del Aparador...

³¹⁶³ AGP, AG, leg. 5263, exp. 1.

³¹⁶⁴ AGP, AG, leg. 5263, exp. 2.

³¹⁶⁵ Ibídem nota anterior.

³¹⁶⁶ Nombrado el 11 de agosto de 1814 dorador charolista de las Reales Caballerizas. Este artífice solicita, dada su avanzada edad, trabajar en *mancomunidad* con su consuegro Julián Gallego en las obras de su oficio de dichas Caballerizas, petición que se aprueba el 19 de agosto de 1814. AGP, PER, caja 81, exp. 20.

³¹⁶⁷ AGP, AG, Caballerizas, leg. 6020.

³¹⁶⁸ AGP, AG, leg. 5262, exp. 1.

³¹⁶⁹ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 80¹.

De este documento extraemos que no se imita el veteado de la caoba sino sólo su color. Además, en el texto no se alude al empleo de barniz sobre la superficie pintada al temple.

Por último, cabe mencionar que este color se aplica en ocasiones en muebles que probablemente en origen iban dorados, como se comprueba en una factura del año 1823³¹⁷⁰:

Cuenta que yo Dⁿ. Andres del Peral Dorador de S.M. presento de la obra que tengo ejecutada para el R^l. Palacio de Madrid y sus agregados de orden del S^{or}. Dⁿ. Luis Beltró Consejero de dho R^l. Palacio... Se han dado de color de caoba al olio y se han barnizado dos Pantallas grandes de Chimenea que estaban doradas...

De todos los documentos relacionados extraemos que predominaba el uso de la pintura al óleo para la ejecución de los revestimientos que imitaban la caoba y que, con mucha frecuencia, iban barnizados.

2.6. REPARACIONES Y TRANSFORMACIONES

Concluiremos la exposición de las fuentes de archivo relativas al mobiliario de este siglo total o parcialmente dorado citando una serie de documentos que ilustran lo frecuente de las reparaciones efectuadas en el mismo. Al igual que sucedía en la centuria precedente, dichas reparaciones implicaban, con mucha frecuencia, la supresión total del dorado original o más antiguo de los muebles y la sucesiva aplicación de otro revestimiento dorado. Como ejemplo de ello podemos citar aquí una factura del año 1804³¹⁷¹:

Cuenta que yo Dⁿ. Andres del Peral Dorador de la R^l. Casa presento de la obra que tengo ejecutada en el R^l Palacio de Aranjuez de orden del S^r. Dⁿ. Antonio Maria de Zisneros Aposentador mayor de S.M... Pri^{te}. Para el cuarto del Rey sea dorado una silla de brazos toda ella tallada esta á habido que rascarla toda hasta dejarla en madera limpia y después sea aparejado repasado y dorado de nuevo toda ella... Sean dorado de nuevo quatro sillas de brazos grandes talladas estas á habido q^e. rascarlas hasta dejarlas en madera limpia...

También, en una factura del mismo año se relacionan numerosos asientos de los que se elimina por completo el dorado³¹⁷²:

Cuenta que yo Dⁿ. Gregorio de Santiuste Maestro dorador de Mate de la R^l. Casa de S.M. Presento de la obra que con orn del S^{or}. Aposentador Maior Dⁿ. Antonio Maria Cisneros... Para la Servidumbre de los R^s. cuartos sean deslabacado Aparejado repasado la talla y dorado a bruñido 15 sillas de Brazos grandes... en la misma forma sean dorado otras 7 sillas de brazos mas chicas... del mismo modo que las Sillas sean dorado cinco taburetes... Sean deslabacado aparejado repasada la talla y dorado a bruñido dos Canapes...

Vemos que estos asientos se doran al agua después de aparejar nuevamente la superficie y repasar el yeso de la talla.

Así mismo, en una cuenta del año 1823 figura la reparación de seis sillas y de una mesa de las que se suprime el dorado para después redorarlas³¹⁷³:

³¹⁷⁰ AGP, AG, leg. 6252, exp. 4.

³¹⁷¹ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 78³.

³¹⁷² Ibídem nota anterior.

Cuenta que yo Dⁿ. Andres del Peral, Dorador de S.M. presento de la obra que tengo ejecutada para la R^l. Casa de Campo (llamada de abajo) en el R^l. Sitio de Sⁿ. Lorenzo... Se han dorado y compuesto 6 Sillas talladas de mucho trabajo que ya abian estado doradas que por estar tan maltratadas se han rascado y se han dorado casi todas de nuevo y se les ha dado todo el fondo de color blanco fino... Para el mismo efecto y en iguales terminos se ha dorado una Mesa que estaba muy adornada y muy llena de obra toda tallada que tambien se ha rascado se ha aparejado y se ha dorado de nuevo...

En este documento se menciona además la aplicación de pintura blanca en los fondos lisos de la talla de los asientos, aunque ignoramos si estas zonas iban antes así ornamentadas o se trata de una redecoración de estas obras.

En otros casos resulta evidente que la pintura original o más antigua de ciertos muebles se elimina para dorarlos después por completo. Un ejemplo de ello lo encontramos en una factura del año 1831 con relación a dos espejos³¹⁷⁴:

Cuenta que yo Ramon Lletget dorador á mate de la R^l. Casa presento del dorado de todos los adornos y muebles del gabinete principal de la Reyna N^a. S^{ra}. de los Espejos cuya obra se ha hecho por orden de S.M. comunicada por el S^{or}. Dⁿ. Lorenzo Vonabia aposentador mayor y Conserje del R^l. Sitio de Aranjuez... En dos de dichos Espejos (del gabinete) que son mayores... cuelgan dos grandes guirnalda todas talladas de flores de mucho trabajo... Se adbierte q^e. todos los dichos adornos estaban pintados al natural y para dorarlos a avido que rascar todo hasta la madera...

Igualmente existen documentos en los que se constata que las reparaciones implicaban el dorado prácticamente total de la superficie, pero sin que se mencione en ellos la eliminación del revestimiento dorado antiguo. Como ejemplo de ello podemos citar una cuenta de Andrés del Peral por las obras realizadas en el Palacio Real de Madrid en el año 1823³¹⁷⁵:

...Se han dorado dos Mesas talladas que ya estaban doradas que por estar muy maltratadas se les ha dorado la mayor parte de ellas que son para la Habitación de la Ex^{ma} S^{ra} Princesa de Beira... Se ha dorado y se ha dado de Blanco una Mesa mediana que por estar la talla tan maltratada se ha dorado casi toda de nuevo...

Este dato lo encontramos también en una factura del año 1830 de Ramón Lletget por las obras ejecutadas en el mismo palacio³¹⁷⁶: *...Se ha dorado la Caja del relox de musica q^e. es antiguo muy envejecido de talla muy fina, q^e. por estar tan estropeado se ha tenido q^e. dorar, haviendose aprovechado poco de lo viejo...*

Además, en otra cuenta del mismo artífice y año figura la aplicación de un nuevo revestimiento dorado en varios asientos antiguos³¹⁷⁷:

Cuenta que yo Ramon Lletget dorador á mate de la R^l. Casa presento en este mes de Noviembre de la fecha de las obras de mi profesion que. he executado para la R^l. Servidumbre en el Palacio de Madrid por orden del S^{or} Dⁿ. Luis Beldorf Intendente onorario, aposentador mayor y Conserje de dho R^l Palacio... Primeramente se han dorado Diez sillones antiguos q^e. se han buuelto á dorar del todo por detrás y delante y se entregaron a la R^l. Tapiceria...

³¹⁷³ AGP, AG, leg. 6252, exp. 4.

³¹⁷⁴ AGP, AG, leg. 5263, exp. 1.

³¹⁷⁵ AGP, AG, leg. 6252, exp. 4.

³¹⁷⁶ AGP, AG, leg. 5263, exp. 1.

³¹⁷⁷ AGP, AG, leg. 5263, exp. 1.

Este tipo de intervención sigue apareciendo en los documentos de la segunda mitad de la centuria, como se puede comprobar en una factura del año 1859 de Antonio Girón³¹⁷⁸:

Cuenta de la obra hecha p^a. S.M. la Reyna, en la habitación de S.A el Principe de Baviera, p^r. orden del Exmo. Sr. Dⁿ. Atanasio Oñate, Inspector Gral del R^l. Palacio:... Aparejar los maltratos y dorar de nuevo seis mesas antiguas talladas... Dorar de nuevo un marco grande; moldura antigua tallada de 5 Pulg^s. p^a. un cuadro pintado por Jordan... Dorar de nuevo otro marco grande; moldura de 8 Pulg^s con adornos en los ángulos y centros p^a. un cuadro pintado por Carlos Rivera... Dorar de nuevo un Sillon de brazos tallado p^a. el despacho de S.A...

En otra factura de Antonio Girón del año 1860 se cita también la aplicación de un nuevo revestimiento dorado en varios asientos³¹⁷⁹: *Cuenta de la obra hecha p^a. S.M. la Reyna, por orden del Exmo. Sr. Dⁿ. Atanasio Oñate, Inspector Gral del R^l. Palacio...Aparejar y dorar de nuevo cinco Sillones antiguos tallados...*

En la mayoría de estos casos desconocemos si se aplica aparejo de yeso y/o bol nuevos sobre determinadas zonas o se trata de operaciones de redorado, es decir que dichos materiales se extienden sobre la superficie dorada antigua, como podría indicarse en el siguiente documento fechado en el año 1830, donde se recogen los trabajos realizados por Ramón Lletget para el Palacio Real de Madrid³¹⁸⁰: *...se han dorado sobre lo viejo los adornos de talla de la barandilla de caoba del tocador grande y los lisos lustrados...*

Por otra parte, son también numerosas las facturas en las que se indica que se doran solo ciertas zonas deterioradas así como los elementos que se reproducen o realizan *ex novo* para embellecer o adaptar al gusto del momento los muebles dorados antiguos. Como ejemplo de estas prácticas podemos citar una factura del año 1804³¹⁸¹:

Cuenta que yo Dⁿ. Andres del Peral Dorador de la R^l. Casa presento de la obra que tengo executada en el Palacio de Madrid de orden del S^r. Dⁿ. Antonio Maria de Zisneros Jefe del R^l. oficio de Furriera y Aposentador Mayor de S.M. Sea labado y sea limpiado y sela an compuesto varios maltaratos á una silla de Persona... Sean labado y limpiado un par de brazos de otra silla y sean dorado la mayor parte de ellos porque estaban mui maltratados...

En este caso se limpia previamente la superficie dorada, quizá por encontrarse sucia o deteriorado el acabado presente en la misma. Pero también, esta operación podría haberse llevado a cabo para conseguir una mayor identidad cromática entre el oro nuevo y el antiguo, lo que resulta más sencillo al estar limpio el último.

Asimismo, en una factura del año 1823 figura el dorado de ciertas zonas en mal estado de diferentes marcos³¹⁸²:

Cuenta que yo Dⁿ. Andres del Peral Dorador de S.M. presento de la obra que tengo ejecutada para el R^l. Palacio de Madrid y sus agregados de orden del S^{or}. Dⁿ. Luis Belldró Consege de dho R^l. Palacio:... Se han compuesto y dorado los ingletes y algunos maltratos que tenian los 14 Marcos dorados que se le han entregado al S^{or} Dⁿ. Santiago Garcia Gefe de Guarda-Muebles... Se han dorado los ingletes de 4 Marcos tallados y algunos maltratos que tenian porque los habian achicado que eran para la Casa de Pages Q^o. del Arquitecto... Para el R^l. Palacio de

³¹⁷⁸ AGP, AG, leg. 5264, exp. 13.

³¹⁷⁹ Ibídem nota anterior

³¹⁸⁰ AGP, AG, leg. 5263, exp. 1.

³¹⁸¹ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 78¹.

³¹⁸² AGP, AG, leg. 6252, exp. 4.

Madrid se han compuesto y dorado los maltratos que tenían todos los Marcos que se han puesto en los Cuadros de las vistas de la Granja...

Conviene señalar aquí que los ingletes de los marcos son zonas altamente proclives al deterioro³¹⁸³, ya que suelen abrirse por la manipulación, por no encontrarse ajustada correctamente la pintura al marco y también debido a los movimientos del soporte de madera. De hecho, en los marcos antiguos es muy frecuente la apertura de los ingletes, para cuya reparación es necesario introducir madera que después se dora.

En una cuenta del año 1859 de Antonio Girón figura el dorado de ciertos adornos de un marco, probablemente de talla, quizá realizados para reproducir los originales excesivamente dañados, aunque también podría tratarse de elementos que se añaden para redecorarlo³¹⁸⁴:

Cuenta de la obra hecha p^a. S.M. la Reyna, en la habitación de S.A el Principe de Baviera, p^r. orden del Exmo. Sr. Dⁿ. Atanasio Oñate, Inspector Gral del R^l. Palacio... Poner nuevos y dorar los adornos de los cuatro angulos del marco de un cuadro pintado por Villamil...

Otras veces se menciona en las facturas que las superficies doradas se retocan, lo que puede significar que únicamente se aplicaba oro en las zonas donde el antiguo se había perdido o se encontraba abrasionado. Este sería el caso de la intervención que lleva a cabo en 1832 Ramon Lletget en unos asientos del Palacio Real de Madrid³¹⁸⁵:... *Se han retocado de oro y blanco las 4 sillas de la pieza grande de la Camara, y sus adornos dorados de nuevo...* Constatamos aquí que la pintura blanca de estos muebles también se retoca, tal vez por haberse perdido o encontrarse barrida. Además, del texto extraemos que existen diferencias entre la operación de retoque y el dorado ya que probablemente en el primer caso sólo implica la aplicación de pan de oro sin emplear aparejo y/o bol, mientras que en el dorado se podría estar haciendo alusión al proceso completo. Dicha afirmación podría verse avalada por la siguiente factura del mismo artífice del año 1819³¹⁸⁶:

Cuenta de las obra de mi profesion q^e. yo Ramon Lleget, dorador a Mate, de la R^l. Casa de S.M. presento á el Señor Dⁿ. Isidoro Montealegre Gentilhombre de Camara qe. de su orden he ejecutado en las R^s. havit^s. con motivo de la voda de S.M....
Pieza de el gran tocador. Primeramente se han limpiado los dorados de los seis espejos y retocado todas las partes y faltas de oro...

Por otra parte, hemos encontrado referencias puntuales al intento de conservar el dorado antiguo de ciertas obras, tal vez por no encontrarse en excesivo mal estado, para lo cual se limpia y después se reintegran solamente ciertas zonas. Como ejemplo de ello podemos citar una factura del año 1822³¹⁸⁷:

Cuenta que yo Dⁿ. Ramon Lletget, dorador a mate de la R^l. Casa y adornista honorario de camara de S.M. presento de las obras q^e. tengo executadas de orden y dirección del exmo. S^{or} Principe de Anglona en el salon grande de pinturas de la escuela italiana en el R^l. Museo del prado... se limpiaron y compusieron 130 marcos de varios tamaños y perfiles, algunos de ellos por lo maltratados que estaban y por varios pedazos de talla nueva qe. hubo que dorar la mayor

³¹⁸³ Algo que observamos de forma casi sistemática en la práctica de la restauración de los marcos antiguos.

³¹⁸⁴ AGP, AG, leg. 5264, exp. 13.

³¹⁸⁵ AGP, AG, leg. 5263, exp. 1.

³¹⁸⁶ AGP, AG, leg. 6252, exp. 4.

³¹⁸⁷ Ibídem nota anterior.

parte, algunos se han cubierto de oro por no haberse podido aprovechar nada de su dorado antiguo, y otros se han remendado lo mas preciso, procurando limpiar y conservar lo posible su oro antiguo...

Además, de este documento podría inferirse que algunos marcos se redoran por completo mientras que en otros solo se doran algunas zonas.

También son frecuentes las menciones a las operaciones de limpieza de la superficie dorada de los muebles. Así, en una cuenta del año 1832, también de Ramón Lletget por las obras realizadas en el Palacio Real de Madrid, se recoge³¹⁸⁸: *...En el Salon de Embajadores se han limpiado los dorados de los doce espejos y doce mesas... Se ha limpiado el dorado del Trono y compuesto las gradas...* También, en una factura del año 1823 se cita dicha operación³¹⁸⁹:

Cuenta que yo Dⁿ. Andres del Peral Dorador de S.M. presento de la obra que tengo ejecutada para el R^l. Palacio de Madrid y sus agregados de orden del S^{or}. Dⁿ. Luis Beldró Consege de dho R^l. Palacio... Se ha labado y se han limpiado 13 Mesas talladas y doradas muy antiguas que estan en Palacio...

Vemos que en estas facturas no se mencionan los materiales utilizados en las limpiezas. Sin embargo, en un recibo firmado por Manuel Longo, encargado del taller de recomposición de las obras de ebanistería de la Real Casa, fechado a 11 de diciembre de 1884, encontramos datos al respecto³¹⁹⁰: *He recibido de la Inspección Gral de los Reales Palacios la cantidad de cuatro pesetas Importe de dos Votellas de Agua Podrida Para limpiar dorados...*

En cuanto al sistema empleado para dorar, además del pan de oro, en ciertos documentos se alude al uso de la purpurina, como constatamos en una factura de Juan del Río y Sobrinos del año 1879³¹⁹¹: *...por dar de purpurina fina 3 cabeceras de cama...* También figura el uso de dicha sustancia en una cuenta de José Rodríguez del año 1883 por los trabajos realizados en el palacio real con ocasión de la visita de los reyes de Portugal³¹⁹²:

...Planta Baja Comedor... por plastecer pintar de color y dorar con purpurina los marcos de todos los cuadros... Despacho del señor Inspector... por pintar de color rojo la barilla de colgar los cuadros y dar de purpurina de oro la parte baja de la moldura de guarnecer y dos marcos...

Por último, en otra factura del mismo año y artífice se cita el empleo de purpurina en dos muebles de las Reales Caballerizas³¹⁹³: *...por pintar de roble dos bancos con los pies de purpurina...*

Cabe señalar aquí que en ciertos documentos se comprueba la existencia en el comercio de diferentes tipos de purpurina, como es el caso del que firma en el año 1881 un restaurador llamado Pascual Toledo³¹⁹⁴:

³¹⁸⁸ AGP, AG, leg. 5263, exp. 1.

³¹⁸⁹ AGP, AG, leg. 6252, exp. 4.

³¹⁹⁰ AGP, AG, Obras Siglo XIX, leg. 5114.

³¹⁹¹ AGP, AG, Obras Siglo XIX, leg. 5103.

³¹⁹² AGP, AG, Obras Siglo XIX, leg. 5111.

³¹⁹³ *Ibíd*em nota anterior.

³¹⁹⁴ AGP, AG, Obras Siglo XIX, leg. 5106.

Para la restauración de dos arañas de cristal y estaño para la Sacristía de la Real Capilla se necesitan los materiales siguientes... Tres paquetes de purpurina de color de oro... uno id de id color cobre...

En este documento se recogen también *dos frasquitos de barniz Senet* que podrían haberse empleado para aplicar la purpurina.

Además, en las reparaciones que se efectúan en los muebles dorados también se especifica en ocasiones, tal y como sucede en el siglo anterior, que la superficie se baña una vez dorada. Como ejemplo de ello podemos volver a citar aquí una factura del año 1819³¹⁹⁵:

Cuenta de las obra de mi profesion q^e. yo Ramon Lleget, dorador a Mate, de la R^l. Casa de S.M. presento á el Señor Dⁿ. Isidoro Montealegre Gentilhombre de Camara qe. de su orden he ejecutado en las R^s. havir^s. con motivo de la voda de S.M
Pieza de el gran tocador... en dha pieza se ha limpiado y compuesto todo el dorado q^e. estaba muy maltratado de el espejo de bestir a el q^e. se han dorado de nuevo barias piezas q^e. se hicieron nuevas y de talla y gran parte de los viejo q^e. fue preciso volverlo á dorar y á todo generalmente se le dio el baño...

También en una factura del año 1825 aparece dicha información³¹⁹⁶:

Cuenta del dado de color, al oleo, temple de fino y dorado en las Reales Casas de Campo del Real Sitio de Sⁿ. Lorenzo en este presente año de 1825 hasta 22 de Diciembre de dho año por orden de S.M. y de Dⁿ. Fernando Viergol, Gefe de dhas Casas por Dⁿ. Felipe Lopez Pintor de las mencionadas Casas de campo y Palacio.
Real Casa de Campo del Jardin de abajo... Una Mesa se ha lavado todo el dorado de ella, se han dorado de nuevo mucha parte de los adornos y se ha bañado todo...

Es probable, como ya hemos señalado con anterioridad, que esta operación corresponda a la aplicación del “bermejo” o “encarnado”, aunque también podría tratarse de igualar las zonas doradas nuevas con las antiguas empleando un acabado coloreado.

Por último, es preciso mencionar que las reparaciones de los muebles dorados podían conllevar la intervención en los bronceados, como vemos en una factura del año 1831 donde se indica que se retoca dicha ornamentación³¹⁹⁷:

Cuenta que yo Ramon Lletget dorador a mate de la R^l. Casa presento de las obras que he ejecutado para el R^l. Palacio de Madrid en los meses de Marzo, Abril y Mayo por orn. del S^{or} Dⁿ. Luis Veldrof Intendente honorario Aposentador mayor y conserge de dicho R^l. Palacio...
A los ocho culebrones de la mesa redonda de la pieza de Ugieres, a todos se les ha buuelto á dorar las alas, y un collar de agallones y todo lo restante que está imitado á bronce antiguo, todo se ha retocado...

De las referencias que aparecen en los documentos de esta centuria se constata que sigue siendo habitual, como sucedía en el siglo XVIII, la intervención en los revestimientos dorados y pintados del mobiliario más antiguo con el objetivo de remediar su deterioro y hacerlos, en muchos casos, pasar como “nuevos”. Pero también las reparaciones podían obedecer al deseo de adaptarlos a gustos personales o a la moda del momento. Además, en todos estos supuestos dichas operaciones solían implicar la eliminación total de los revestimientos originales o más antiguos, aunque también

³¹⁹⁵ AGP, AG, leg. 6252, exp. 4.

³¹⁹⁶ AGP, AG, leg. 5262, exp. 5.

³¹⁹⁷ AGP, AG, leg. 5263, exp. 1.

podían conservarse en parte en la obra, interviniéndose solo en las zonas deterioradas o en aquellas que se buscaba modificar. Huelga mencionar que en el primer caso se ha perdido la posibilidad de conocer, incluso mediando métodos de estudio científico, las técnicas y materiales empleados en la ejecución de los revestimientos de estos muebles, algo que no sucede en el caso de la intervención parcial en las lagunas ni en el de los redorados, siempre y cuando no haya sido eliminado el original en restauraciones anteriores a éstas. Por último, cabe señalar que las reiteradas limpiezas de las superficies doradas suponen, por lo general, la eliminación de todos los acabados existentes en las mismas como el “bermejo”, los barnices y las sustancias empleadas para conferirles un aspecto mate.

2.7. PLATEADO

En las fuentes documentales consultadas no se suelen encontrar referencias al plateado total o parcial de los muebles, a excepción de ciertos objetos de carácter religioso entre los que destacan los candelabros. Así, una factura del año 1818 figura el plateado de un elemento ornamental de un candelabro³¹⁹⁸:

Cuenta qe Yo Dⁿ. Andres del Peral Dorador de S.M. presento de la obra que tengo ejecutada para el R^l. Palacio de Madrid de orden del S^{or} Dⁿ. Luis Beldró Conserge el dcho R^l. Palacio. Se han plateado á mate y bruñido una pieza que es el remate del Candelabrio del Cirio Pasqual...

Como vemos, de esta factura se deduce que el plateado presentaba contrastes mate-brillo, aunque ignoramos, como ya dijimos en su momento al hablar de este asunto con relación a las superficies doradas, si toda la superficie se plateó al agua como se hizo en las zonas bruñidas o con mordiente graso las mate.

También en una factura del año 1831 se cita el plateado de un cirial³¹⁹⁹:

Cuenta que yo Ramon Lletget dorador a mate de la R^l. Casa presento de las obras que he ejecutado para el R^l. Palacio de Madrid en los meses de Marzo, Abril y Mayo por orn. del S^{or} Dⁿ. Luis Veldrof Intendente honorario Aposentador mayor y conserge de dicho R^l. Palacio... Se ha plateado un Cirial para las tres marías de la R^l. Capilla...

Asimismo, existen menciones a la restauración de objetos litúrgicos plateados, como vemos en una factura fechada en 1817³²⁰⁰:

Cuenta que yo Dⁿ. Andres del Peral, Dorador de S.M. presento de la obra que tengo executada, en el R^l. Palacio de Madrid y sus agregados, de orden del S^{or}. Dⁿ. Luis Beldró Conserje de dho R^l. Palacio... Para la Capilla R^l. se ha hecho lo siguiente, El pie de la Cruz y el Candelabrio que son dos piezas de mucha talla y mucho trabajo que por estar tan maltratadas y quitadles toda la sera que tenian se han tenido que rascar y aparejarlas de nuevo y después se han plateado...

Constatamos aquí que los revestimientos deteriorados de estas obras se eliminan y después se replatan.

³¹⁹⁸ AGP, AG, leg. 5262, exp. 4.

³¹⁹⁹ AGP, AG, leg. 5263, exp. 1.

³²⁰⁰ Ibídem nota anterior.

Por otro lado, en los protocolos notariales se recogen también con frecuencia los candelabros plateados. Como ejemplo de ello podemos citar un inventario del Palacio Real de Madrid en el que figura además el soporte plateado de una imagen³²⁰¹:

Inventario Gral. de los Efectos pertenecientes al culto Diario de la R^l. Capilla de Palacio, y que se hallan al cargo y cuidado del Sacristán de actos de ella cuyo Inventario dá principio en 15 de octubre de 1821... Un candelero de madera plateado con pie triangular que sirve para colocar el Cirio Pasqual... Una peana triangular de madera plateada con su vasa que sirve para la culebrina ó tres Marias el sabado S^{to}.

También, en otro inventario del año 1843 se relacionan varios candelabros plateados³²⁰²: *Ynventario de los enseres, ornamentos, vasos sagrados, alhajas y demas que existen en la Real Capilla de Santa Ana del Palacio de esta Ciudad... Palma de Mallorca 31 de marzo de 1843... Doce candeleros de madera plateados*

Por último, en el inventario realizado en el año 1853 relativo a los muebles y otros efectos existentes en la Bailía General del Real Patrimonio Balear figuran³²⁰³: *Doce candeleros de madera plateados, bastante usados.*

En relación a la combinación del plateado con el dorado, en los documentos son escasas las referencias a muebles así ornamentados. Entre ellas, podemos citar un documento de gasto del año 1819 donde se menciona la restauración de numerosos acheros de este tipo³²⁰⁴:

Libramiento de gastos de la Real Casa, 31 de enero de 1819. Mayordomía Mayor. El Rey N.S. en vista de la solicitud de Dⁿ. Isidoro Guerra, Mayordomo de fabrica de la Iglesia Parroquial de Sⁿ. José de esta Corte, relativa á que se le abonen los mil y doscientos reales von, que según la certificación que ha presentado del Maestro dorador Dⁿ Gerónimo de Albaro, dice ascenderán las desmejoras que han sufrido los veinte blandones dorados y plateados de dicha Parroquia, que han servido en Palacio durante el tiempo que estuvo de cuerpo presente la Reyna N^a S^a... ha tenido á bien mandar S.M. que por la Contaduría general del cargo de V.S. se libren á favor del referido Dⁿ. Isidoro Guerra los expresados mil y doscientos reales de von, con objeto de reparar y componer dichos ciento veinte blandones.

No obstante, en este documento no se especifican los materiales y el procedimiento utilizados al restaurar las superficies metálicas. Algo que se apunta en un documento datado en 1833, aunque no se refiere a mobiliario, donde figura el empleo de plata fina en unión con el oro falso³²⁰⁵:

Cuenta que yo Ramon Lletget dorador a mate de la R^l. Casa presento al S^{or}. Veedor general de la misma de las obras de mi profesion que he ejecutado en Madrid con motivo de las funciones de la [?] de la Srma Sra Princesa, cuyas ordenes me ha comunicado el Señor Dn. Luis Veldorf... para la Iglesia del R^l. Monasterio de Sⁿ. Jerónimo, se ha dorado y plateado la varandilla del tablado del presbiterio que contiene 6 torres goticas en sus firmes, toda plateada de plata fina y parte de dorado a falso... Los 4 trozos de varandilla, que atan con dichas torres, igualmente plateadas y doradas...

Por otra parte, en los inventarios se citan ocasionalmente muebles en los que se combina el plateado con el dorado, como se observa en el que se realiza a la muerte del marqués

³²⁰¹ AGP, AG, leg. 763, exp. 1.

³²⁰² AGP, AG, leg. 770, exp. 16.

³²⁰³ AGP, AG, leg. 770, exp. 21.

³²⁰⁴ AGP, AG, leg. 5262, exp. 4.

³²⁰⁵ AGP, AG, leg. 5263, exp. 2.

de Sollerich entre 1802-1806³²⁰⁶: *...una cama imperial con su colgadura y cubrecama de damasco carmesí, el cuerpo de la cama de madera dorada y plateada, tres colchones...*

En cuanto a los muebles con revestimientos corleados son también raras las referencias localizadas. Entre ellas podemos mencionar la que aparece en el inventario postmortem de Rafael Valldejuli del año 1818³²⁰⁷: *...una taula de fusta pintada de blanch y guarnicions de corladura, ab una pedra estucada, ab un mirall gran desobre...*

Para finalizar con el análisis de las fuentes documentales, cabe señalar que en las facturas de los proveedores de la Real Casa podemos obtener información sobre los materiales que se utilizaban en la época en los procesos de dorado y plateado, algunos de los cuales se vendían ya confeccionados. Así por ejemplo, en uno de los membretes de una cuenta del establecimiento de Bellas Artes de Fernando Villaseñor³²⁰⁸ del año 1883, leemos³²⁰⁹: *Colores preparados, barniz para carruajes, mistion, oro, plata y bol francés, corleadura y purpurinas alemanas*. También podemos citar aquí dos facturas de los años 1876³²¹⁰ y 1881³²¹¹ de Olaso y Comp^a., establecimiento que vendía material de escritorio así como de dibujo y pintura entre otros, donde se citan *6 conchas de oro* a 4, 50 pts. Probablemente se trataba de pintura de oro que se comercializaba ya elaborada dentro de conchas de molusco. Así mismo, en una cuenta del año 1883 de la Tienda Somavía³²¹², un almacén de quincalla en el que se expendían también objetos para dibujo y pintura, figura³²¹³: *Por seis conchas de plata Pesetas=2,50*. Comprobamos que las conchas de oro costaban casi el doble que las de plata.

3. ESTUDIO DIRECTO DEL MOBILIARIO

3.1. ESPAÑA

3.1.1. DORADO MASIVO

El dorado masivo se aplica con profusión en los marcos de pinturas y espejos durante toda la centuria, mientras que en otro tipo de muebles éste es especialmente frecuente en aquellos denominados “isabelinos”, al coincidir en gran medida con el reinado de Isabel II, realizados siguiendo estilos del pasado, como el Luis XIV, Luis XV o Luis XVI³²¹⁴. Pero también se producen muebles dorados en estilo Imperio, como atestiguan los documentos, un hecho que responde al acusado gusto por el dorado que se da en época de Fernando VII³²¹⁵.

³²⁰⁶ Massot Ramis d'Ayreflor, M.J., 1995, p. 269.

³²⁰⁷ Publicado por Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 214.

³²⁰⁸ Sito en la calle Jardines nº 7 de Madrid.

³²⁰⁹ AGP, AG, Obras Siglo XIX, leg. 5113.

³²¹⁰ AGP, AG, Obras Siglo XIX, leg. 5098.

³²¹¹ AGP, AG, Obras Siglo XIX, leg. 5107.

³²¹² Esta tienda se encontraba situada en la calle Atocha nº 33 de Madrid.

³²¹³ AGP, AG, Obras Siglo XIX, leg. 5111.

³²¹⁴ Denominaciones que se adoptan en esa época. Junquera Mato, J. J., 1990, p.159.

³²¹⁵ Jordán de Urríes, J., 2009b, p. 125.

3.1.1.1. ASPECTOS TÉCNICOS

En cuanto a las maderas utilizadas en el mobiliario dorado se encuentran el pino, el haya, el peral, o el álamo blanco, en zonas como Cataluña, pero también se emplea el nogal, como ya se ha visto en los documentos recogidos en este capítulo y testimonian algunos muebles que se conservan en la actualidad, pudiéndose citar entre otros ejemplos un trono que perteneció a Fernando VII que se exhibe en el Palacio de Aranjuez. Además, se recurrió ocasionalmente al uso de la caoba en estos muebles, como es el caso de una mesa de centro catalana de hacia 1885 en estilo Luis XVI que existe en el Museo del Disseny de Barcelona³²¹⁶.

En los marcos de pinturas la talla en madera, que todavía sigue presente en muchos ejemplares, va cediendo paso a la ornamentación en relieve de escayola o de pasta realizada a molde³²¹⁷ que después de cubrirse de oro se encolaba a la superficie ya dorada.

A partir de la segunda mitad de siglo se crean máquinas con las que se podían fabricar tiras o secciones enteras de decoración en relieve, lo que provocó la producción en serie de marcos totalmente mecanizados. No obstante, este tipo de marco convivió hasta finales del siglo con aquellos fabricados a mano, haciendo uso de las técnicas tradicionales³²¹⁸. En los espejos también se emplean la pasta o la escayola para imitar la talla, como indican ciertos autores³²¹⁹ y que por nuestra parte hemos podido comprobar al restaurar ejemplares de esta centuria. Pero además, en estos objetos se utilizó el *papier maché* o “cartón piedra” para las decoraciones en relieve, como figura en algunos protocolos notariales de la centuria. Así por ejemplo, en el acta de entrega de muebles y demás efectos del Guardamuebles del Palacio Real de Madrid a la Dirección General del Real Patrimonio del año 1875, se recogen numerosos marcos de pinturas y de espejo dorados con *adornos de carton piedra*³²²⁰.

En lo que se refiere a las características de las superficies doradas, cabe destacar la existencia de acusados contrastes brillo-mate, para cuya obtención se podía utilizar un sistema mixto de dorado al agua y al aceite, como se ha comprobado a partir de los estudios científicos practicados con ocasión de su restauración. Así, en un marco de espejo isabelino³²²¹ (Fig. D.69) con moldura rizada y motivos de talla calada de escayola en el copete, las zonas bruñidas (Inf. D.28) están doradas al agua con panes de oro, a base de una aleación de este metal (97,0%) con plata (2,0%) y cobre (1,0%), siendo el grosor de la capa metálica de 0,5µm. El oro se asienta sobre bol rojo aglutinado con cola animal (15µm de espesor). Bajo el bol existe un estrato de aparejo relativamente fino (120µm) elaborado con sulfato cálcico, pequeñas cantidades de carbonato cálcico y silicatos. Por su parte, las zonas mate se encuentran doradas con aceite secante, probablemente de linaza, extendido directamente sobre el aparejo de yeso, cuya composición es idéntica a la de las zonas brillantes, pero de espesor

³²¹⁶ Publicada por Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 252.

³²¹⁷ Timón Tiemblo, M. P., 2002, pp. 314, 315.

³²¹⁸ Hückel, A., “Picture Frames in the Nineteenth Century”, *Gilded Wood. Conservation and History*, 1991, p. 124.

³²¹⁹ Junquera Mato, J. J., 1999, p. 449.

³²²⁰ AHPM, prot. 31809, fols. 200, 200v, 213, 214, 216, 216v, 217.

³²²¹ Museo de la Historia de Madrid, inv nº 8823.

ligeramente mayor (200µm). El grosor de la capa de oro y su aleación son también semejantes a los de las partes doradas al agua.

Además, la combinación del dorado al agua y al aceite se ha identificado en un marco de la segunda mitad de la centuria³²²² con ornamentación de pasta de tipo vegetal en la esquinas y en el filo (Fig. D. 70). En este objeto (Inf. D.29) el dorado brillante de la molduración está realizado al agua con panes metálicos consistentes en una aleación de oro (90,1%), plata (7,4%) y cobre (2,5%) que se disponen sobre una gruesa capa de bol (25µm) a base de tierra roja aglutinada con cola animal. Bajo esta capa existe un aparejo (370µm de espesor) de carbonato cálcico³²²³ y silicatos, estos últimos en muy baja proporción. A su vez la decoración de pasta está dorada con oro (90,6%) aleado con plata (7,2%) y cobre (2,2%) que se encuentra fijado a un estrato (20µm de espesor) de aceite de linaza, dispuesto directamente sobre un aparejo (550µm de grosor) de la misma composición que el del dorado bruñido. Por último, mencionar que el oro de estas zonas está cubierto con cola animal, sobre la que existe barniz de colofonia.

Esta técnica de dorado mixto se ha localizado también en objetos con talla de madera, como es el caso de otro marco de espejo isabelino con copete calado y molduración lisa³²²⁴ (Fig. D.71). El estudio científico practicado (Inf. D.30) en las zonas de talla bruñida determinó que la lámina metálica (0,5µm de espesor) se componía de oro (94,0%), plata (4,0%) y cobre (2,0%). Esta lámina se disponía sobre un asiento de bol rojo aglutinado con cola animal. Bajo este estrato (15µm de espesor) existía una capa de aparejo (120µm de grosor) confeccionado con sulfato cálcico. En cuanto a las zonas de talla mate el oro, compuesto al 93,0%, 4,0% y 4,3% de oro, plata y cobre respectivamente, se había fijado sobre un grueso estrato de aceite secante (30µm de espesor) que se extendía sobre un aparejo de sulfato cálcico (200µm de espesor). Además, se constató que estas zonas se encontraban redoradas al aceite con pan de oro (93,0%) aleado con plata (5,0%) y cobre (2,0%). Como mordiente se empleó una capa de pintura al óleo de color amarillo a base de amarillo de cromo, tierras y blanco de plomo (en baja proporción).

Por último citaremos una sillería isabelina, conformada por varias butacas³²²⁵ y un tresillo del Museo de la Historia de Madrid³²²⁶ (Fig. D.72). Aquí la ornamentación tallada bruñida (Inf. D.31) se había dorado al agua utilizando un aparejo de yeso (25-500µm de espesor) confeccionado con sulfato cálcico y tierras en baja proporción. Sobre éste se extendía un estrato de bol (25µm de grosor), de tono rojo aglutinado con cola animal, al que se había adherido la lámina metálica (1,25µm de espesor) consistente en una aleación de oro (81, 97%), plata (10,47%) y cobre (7,56%). Los fondos lisos del respaldo, brazos y patas estaban dorados con un pan metálico compuesto de oro (95,3%), plata (2,4%) y cobre (2,3%) que se había fijado con mordiente al aceite directamente sobre el aparejo de sulfato cálcico (400µm de grosor). Además la superficie dorada se encontraba barnizada con goma laca. Como vemos en este caso, a diferencia de los anteriores, difiere la calidad del oro empleado en las zonas bruñidas, donde es inferior al de las mate.

³²²² Colección particular.

³²²³ Dato que podría indicar que se trata de un marco realizado en Francia.

³²²⁴ No ha sido posible localizar el número de inventario de este marco que forma parte de la colección del Museo de la Historia de Madrid.

³²²⁵ Museo de la Historia de Madrid, inv. nn. 2737-2742.

³²²⁶ Museo de la Historia de Madrid, inv. nº 12522.

Por otra parte, cabe señalar que los marcos con dorado masivo suelen ornamentarse con determinadas labores, con el fin de obtener contrastes lumínicos y de textura en la superficie, como es el caso de los arenados que se aplican con asiduidad en aquellos isabelinos. Entre los numerosos ejemplos que se pueden citar se encuentra un marco rectangular con óvalo inscrito y ramilletes de flores en las enjutas sobre fondo arenado que aloja el *Retrato de Enrique de Aguilera y Gamboa*, del Museo Cerralbo de Madrid³²²⁷. Así mismo en el Museo del Romanticismo se exponen numerosos marcos de pinturas con esta técnica, pudiéndose citar al efecto el que guarnece el *Retrato ecuestre del general Prim* de Antonio M^a Esquivel del año 1844, así como el de *La niña Concepción Solá Garrido con su perrito*, obra del mismo artista de 1847 (Fig. D.73), con arenados en el contrafilo (Fig. D.74). También aparece esta ornamentación en las enjutas de algunos marcos con óvalo inscrito de este museo, entre ellos el que aloja el *Retrato de Isidro Gil Raus* del año 1855 atribuido a Luis de Madrazo, el del *Retrato de Fernando Álvarez Martínez*, pintado por el mismo artista en 1849 o el que enmarca el retrato de *María Bosch de la Presilla* de Federico de Madrazo del año 1875. Según Tiemblo la arena se extendía sobre una capa de cola³²²⁸ y después, como se ha visto en épocas anteriores, esta se doraba al aceite.

Otra técnica decorativa que encontramos en los marcos, y que surge en esta centuria, consiste en la aplicación de encajes sobre los fondos aparejados de los mismos. En este caso la superficie se doraba también al aceite³²²⁹. En el Museo del Romanticismo existen también varios marcos de este tipo, como el que aloja la pintura *Niños jugando con un carnero*, de Antonio M^a Esquivel del año 1843, con dicha ornamentación en el fondo de las entrecalles. Por su parte, el marco con óvalo inscrito que guarnece el cuadro titulado *Alejandro y Luis Ferrant y Fischer sobrinos del pintor*, de Luis Ferrant y Llausás del año 1851, lleva encajes dorados en las enjutas, al igual que el del retrato de *Natalia Boris, esposa de Fernando Ferrant y Llausás*, obra del mismo pintor del año 1848. Según Hückel esta técnica se practicaba para imitar el efecto de los cincelados de los marcos barrocos³²³⁰.

Además, en los marcos en estilo Imperio se recurrió a la ornamentación de la superficie con cincelados a modo de retícula³²³¹. Pero también, los fondos lisos de las entrecalles y los de los motivos en relieve de ciertos ejemplares isabelinos podían presentar cincelados de diferente tipo, como se puede observar en diferentes marcos que se exhiben en el Museo del Romanticismo. Así, en el marco ovalado que guarnece el *Retrato de una Niña*, pintado por Ángel M^a Contellini en 1857, se aprecian cincelados vegetales bruñidos sobre el fondo de oro mate de la moldura de baquetón. Igualmente, el marco de la pintura *El poeta Eulogio Florentino Sanz*, obra de Ignacio Suárez Llanos del año 1854, presenta cincelados vegetales en la moldura exterior. También el fondo del marco que aloja el *Retrato de un niño*, realizado por Luis Ferrant y Llausás en 1868, se encuentra ornamentado por completo con losanges. Así mismo, existen graneados en el fondo de la talla vegetal que recorre el perímetro de las entrecalles del marco que alberga *La partida de cartas*, pintada por Manuel Barrón en 1858. Por último, se aprecian graneados en el fondo de la decoración vegetal de pasta de los marcos de los

³²²⁷ Publicado por Tiemblo, M. P, 2002, p. 73.

³²²⁸ Timón Tiemblo, M. P, 2002, pp. 361 y 375.

³²²⁹ Hückel, A., 1991, p. 122.

³²³⁰ Ibídem nota anterior.

³²³¹ Timón Tiemblo, M. P, 2002, p. 73.

dos cuadros titulados *La sátira del suicido romántico*, obra de Leonardo Alenza de 1839.

Otro recurso decorativo que se utiliza en el mobiliario dorado de esta centuria consiste en aplicar diferentes tonalidades de oro en una misma obra, como hemos visto en la documentación aportada. Además, este hecho lo hemos podido observar en un trono con escabel, realizado en Valencia entre 1801-1850, con profusa talla vegetal y ángeles de bulto redondo flanqueando brazos y respaldo, que se conserva en el Museo Nacional de Artes Decorativas³²³² (Figs. D.75 y D.76) y en un marco que aloja el retrato *Manuel Godoy, Príncipe de la Paz* de Antonio Carnicero (1796-1801) del Museo del Romanticismo (Figs. D.77 y D.78). En ambos ejemplares se aprecian ciertas zonas doradas con oro de tono verdoso combinadas con otras más rojizas.

Por último mencionar que según Tiemblo, en los marcos dorados al agua con oro fino se generaliza el uso de oro doble que, en su opinión, motiva que los marcos de este periodo adquieran *un acabado en cuanto a bruñido y nobleza del oro difícil de superar*³²³³. Por nuestra parte apuntaremos que a la hora de restaurar muebles de esta centuria hemos empleado con mucha frecuencia oro de 23 $\frac{3}{4}$ quilates, al ser el que se asemejaba en mayor medida al original, lo que indica que la pureza del oro era muy elevada.

3.1.2. DORADO Y MADERA VISTA

En el mobiliario Imperio español, llamado aquí “fernandino” por corresponder en gran medida con el reinado de Fernando VII (1814-1833), es típica la combinación de la madera vista, en especial la de caoba, con las aplicaciones de talla dorada, en sustitución de las guarniciones de bronce dorado³²³⁴. Esta decoración se aplica en una amplia variedad de muebles entre los que se encuentran asientos, espejos, consolas, cómodas, tocadores y camas, etc. Entre los numerosos ejemplos que podríamos citar se encuentra una consola de caoba de hacia 1820³²³⁵ que se exhibe en el Museo del Romanticismo. Este ejemplar está chapeado en palma de caoba con palmetas talladas y doradas bajo el tablero y cuyos apoyos delanteros de madera curvada describen dos eses entrelazadas que acaban en la parte superior en cabezas de águilas doradas. En la parte inferior las eses rematan en hojas de acanto cubiertas de oro. El eje central de cada uno de los apoyos viene marcado por una flecha también dorada. En este museo existe también una mesa-velador de hacia 1814³²³⁶ con tres patas estilizadas, cuya parte superior dorada tiene forma de cabeza de cisne con el cuello plegado y los pies de felino también tallados y dorados.

Son igualmente abundantes las cómodas con aplicaciones de talla dorada, entre las que destacan aquellas catalanas y mallorquinas con tallas de animales fantásticos que sirven de patas, inspiradas en los diseños del escultor catalán Adrià Ferrán (1774-1842) y cuya actividad se vincula en gran parte al campo del mobiliario³²³⁷.

³²³² Inv. CEO5437.

³²³³ Timón Tiemblo, M. P., 2002, p. 316.

³²³⁴ Debido a la desaparición de los grandes bronceistas del reinado anterior. Junquera Mato, J. J., 1999, p. 444.

³²³⁵ Inv. CE02479.

³²³⁶ Inv. CE2022.

³²³⁷ Principal introductor del Neoclasicismo en Mallorca, isla a la que llega en 1808 huyendo de la invasión francesa, y donde crea un taller de ebanistería que funciona durante diecisiete años. Entre sus

Así mismo, cabe destacar las camas catalanas con cabeceros coronados con una gran copa o escudo con copete de talla dorada a base de motivos clásicos como el arco y las flechas, coronas de laurel, palomas afrontadas o animales fantásticos. Este modelo es el más difundido en Cataluña durante la primera mitad de la centuria³²³⁸. También presenta abundante talla dorada otro tipo de cama, menos común que el anterior, denominado de “barca” o “barquilla”. En el Museo del Disseny de Barcelona³²³⁹ existe una de este género realizada en caoba y palisandro, con cuernos de la abundancia en los montantes y cuatro grupos de animales fantásticos soportando la base, en madera de pino tallada y dorada.

En cuanto a los asientos podemos citar los sillones con tallas doradas de tipo clásico en las patas delanteras, respaldo o apoyabrazos en forma de animales fantásticos, cisnes, etc, como los que existen en el Palacio de La Granja, de El Pardo o en el de Madrid³²⁴⁰. La combinación de la madera de caoba con la talla dorada también aparece en algunos asientos isabelinos, como por ejemplo en una sillería que se conserva en el Museo Nacional de Artes Decorativas, conformada por cinco sillas³²⁴¹ y dos butacas³²⁴², con decoración de talla a base de guirnaldas de hojas y flores en el copete, bajo la cintura y en los apoyos de los brazos de las butacas.

En estos muebles la ornamentación tallada con bastante frecuencia se encuentra dorada al agua, lo que se extrae del aspecto brillante que presenta la superficie debido al bruñido del oro. Este es el caso de un tocador que se exhibe en el Museo Nacional de Artes Decorativas³²⁴³ chapeado en caoba con marquetería de limoncillo, cuyo copete y los dos cisnes que ejercen de soportes delanteros se encuentran revestidos de oro. No obstante, en los casos en que se aprecian contrastes brillo-mate podría haberse utilizado un sistema mixto al agua y al aceite. Además, existen algunos prototipos en los que el oro presenta un aspecto mate, lo que indicaría que se doró al aceite. Como ejemplo del empleo de este método podemos citar una cómoda tocador, de entre 1780-1810, chapeada en caoba moteada que existe en el Museo del Disseny de Barcelona³²⁴⁴ cuya molduración está dorada con dicho procedimiento³²⁴⁵.

El dorado podía aparecer también decorando ciertas zonas de la superficie de madera a base de composiciones vegetales aisladas o fileteados, que semejan labores de marquetería o incrustaciones metálicas. En Cataluña hemos encontrado varios ejemplares con esta técnica, entre ellos algunos asientos que existen en el Museo del Disseny de Barcelona, como por ejemplo una silla de brazos³²⁴⁶ y un sofá³²⁴⁷ datados entre 1835-1845. Además, hemos localizado en una casa pairal³²⁴⁸ del Alto Ampurdán

obras más conocidas se encuentra la cama del Palacio de Morell de Palma de Mallorca. Morey, M., y Coll, M., “El taller de l’ebenista i els oficis que l’envoltan”, *El Moble a Mallorca. Estat de la qüestió*, catàleg de la exposició, 2009, p. 56.

³²³⁸ Piera, M. y Mestres, A., 1999, pp. 225, 226.

³²³⁹ Inv. nº 47321.

³²⁴⁰ Algunos de ellos publicados por Feduchi, L., 1986, pp. 570-573.

³²⁴¹ Inv. CE04454-CE04458.

³²⁴² Inv. CE04451-CE04452.

³²⁴³ Inv. CE06019.

³²⁴⁴ Inv. nº. 138.676.

³²⁴⁵ Este dato figura en la ficha de catalogación. <http://dhub-bcn.cat/coleccions/tocadors/index.html>

[Consulta: 14 de junio de 2011]

³²⁴⁶ Inv. nº 135.306.

³²⁴⁷ Inv. nº 135.305.

³²⁴⁸ Denominación catalana de las casas solariegas.

(Figueras) una pareja de mecedoras con dicha decoración en respaldos y cinturas. Asimismo, en la Fundación Rocamora de Barcelona se conserva una silla con motivos dorados aplicados directamente en la madera del respaldo.

En cuanto al sistema utilizado para su ejecución, en una consola-tocador catalana del Museo del Disseny de Barcelona³²⁴⁹ de entre 1825-1850, chapeada en palma de caoba con marquetería de maderas finas y talla dorada, las hojas de parra existentes en las ménsulas del estante inferior están doradas a mixtión³²⁵⁰. En otro tocador del mismo periodo (Fig. D.79), que se conserva en el museo arriba citado³²⁵¹, chapeado en caoba con marquetería de limoncillo y ébano, los montantes delanteros presentan motivos vegetales dorados con dicho sistema (Fig. D.80). No obstante, del estudio científico (Inf. D.32) practicado por nosotros en la decoración dorada del interior del montante derecho se deduce que ésta no es original debido a la presencia, bajo la capa de asiento del pan de oro, de nitrato de celulosa, una sustancia que se sintetiza por primera vez en el año 1845, lo que hace bastante improbable que se empleara en una obra datada en el segundo cuarto de la centuria. Sin embargo, este hecho no significa necesariamente que toda la decoración dorada del mueble sea fruto de una restauración, ya que solo se analizó la zona arriba mencionada.

Por último citaremos el estudio científico efectuado en una cómoda (Fig. D.81) del Museo del Disseny de Barcelona³²⁵² de entre 1825-1830, gracias al cual (Inf. D.33) se determinó que el oro de la cenefa superior, consistente en una aleación de este metal (96,4%), plata (2,7%) y cobre (0,9%), se había fijado sobre un estrato de aceite secante (15µm de espesor) aplicado directamente sobre el soporte de madera.

El dorado podía aplicarse igualmente en muebles contruidos en otras maderas como el nogal o el palosanto. Con respecto a los primeros se puede citar un conjunto de asientos que existe en el Museo del Romanticismo, compuesto por un sillón³²⁵³ y siete sillas³²⁵⁴, con talla dorada en el copete y en la base de las patas delanteras. Asimismo, en el Museo Nacional de Artes Decorativas se conserva una butaca³²⁵⁵ en estilo Imperio con marquetería en la parte superior del respaldo y talla dorada en el respaldo, cintura, brazos y patas delanteras. Este mueble está estampillado Herraiz³²⁵⁶ en la parte interna de la cintura. Además, en Cataluña, en las últimas décadas del siglo se producen muebles en nogal macizo en estilo neorenacentista con incisiones y tallas doradas³²⁵⁷. Ilustran esta afirmación una silla atribuida a Francesc Vidal que se conserva en el Museo del Disseny de Barcelona así como un comedor de hacia 1890 que se exhibe en la Casa Museu Can Mercader³²⁵⁸. En estos muebles el dorado podía aplicarse al agua o con un sistema mixto, como es el caso de una cama madrileña de 1830 realizada en

³²⁴⁹ Inv. nº 8798.

³²⁵⁰ <http://dhub-bcn.cat/coleccions/tocadors/index.html>

[Consulta: 14 de junio de 2011]

³²⁵¹ Inv. nº 71.702.

³²⁵² Inv. nº. 135.317.

³²⁵³ Inv. CE03447

³²⁵⁴ Inv. CE03448-CE03453.

³²⁵⁵ Inv. CE05778.

³²⁵⁶ Fábrica fundada en Madrid en 1889. Según la ficha de catalogación del museo se trata de una creación temprana de esta fábrica.

³²⁵⁷ Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 273.

³²⁵⁸ Piera, M. y Mestres, A., 1999, pp. 260, 261.

nogal con elementos de talla dorada en los postes y en el cabecero³²⁵⁹, un hecho que pudimos constatar con ocasión de su restauración.

3.1.3. DORADO Y PINTURA

El uso del blanco y el oro constituye una combinación cromática recurrente en el mobiliario neoclásico y fernandino, como atestiguan los documentos y los numerosos ejemplos existentes. Entre ellos podemos citar los que se realizaron para decorar diferentes salas de la Casa del Labrador de Aranjuez, como es el caso de las banquetas³²⁶⁰, consolas³²⁶¹ y la pantalla de chimenea³²⁶² de la denominada sala del Billar, pintadas de “blanco fino”, aplicado en tres capas, y doradas por Andrés del Peral en 1807³²⁶³. Este artífice también pintó del mismo color y doró la mesa de billar³²⁶⁴ realizada por Pablo Palencia en 1806-1807 según diseño de Isidro Velázquez³²⁶⁵.

Dicha bicromía puede contemplarse asimismo en la consola, bancos y sillones a juego de la saleta de Agricultura realizados por Ángel Maeso en 1825³²⁶⁶. Además, cabe señalar que esta combinación cromática se aplicó en muebles construidos en fechas anteriores. Un ejemplo de ello lo tenemos en las dos consolas³²⁶⁷ y las ocho sillas a juego³²⁶⁸ que existen en la sala de Cristo o pieza grande de Luis Japelli, atribuidas a Dugruouc³²⁶⁹, y realizadas por José López. Este conjunto se pintó de “blanco fino” y doró por Andrés del Peral en 1804³²⁷⁰ después de eliminar el revestimiento pictórico original, como se indica en la correspondiente factura:

Se han raspado y se han limpiado ocho sillas talladas q^e. estaban pintadas y después se han aparejado se han repasado, se han dorado, y se han metido de color blanco fino... Se han raspado, aparejado, recorrido, y dorado dos mesas talladas q^e. estaban pintadas compañeras de las sillas...

Además, en este tipo de muebles el blanco podía combinarse con otro color como el rosa, el verde o el azul. Entre los ejemplos existentes podemos citar la cama blanca y azul con molduración y talla doradas y plaquetas de cristal eglomizadas, que realiza en el año 1802 Pablo Palencia para los príncipes de Asturias con ocasión de la “Jornada de Barcelona”³²⁷¹. La pintura y el dorado de esta cama, que se conserva en el Palacio Real

³²⁵⁹ Publicada por Junquera, J.J., 1999, p. 443.

³²⁶⁰ Patrimonio Nacional, inv. nn. 10046976 a 10040979 y 10047617 a 10047620

³²⁶¹ Patrimonio Nacional, inv. nn. 10046972 y 10046973.

³²⁶² Patrimonio Nacional, inv. n. 10047623.

³²⁶³ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg 168³.

³²⁶⁴ Ibídem nota anterior.

³²⁶⁵ Patrimonio Nacional, inv. n. 10046981.

³²⁶⁶ Jordán de Urríes, J., 2009b, p. 136.

³²⁶⁷ Patrimonio Nacional, inv. nn. 10052381 y 10052382.

³²⁶⁸ Patrimonio Nacional, inv. nn. 10052375 a 10052380.

³²⁶⁹ Jordán de Urríes considera que también podrían ser de Juan de Villanueva. Jordán de Urríes, J., 2009b, p. 176.

³²⁷⁰ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 162, exp. 1.

³²⁷¹ Se denomina así el viaje que realiza la familia real a Barcelona en agosto de 1802 para los esponsales del príncipe de Asturias con María Antonia de Nápoles, ratificados en dicha ciudad el cuatro de octubre del mismo año.

de Madrid, los aplica Andrés del Peral en el mismo año³²⁷². Además, para uso de los príncipes de Asturias en esa jornada, dichos artífices ejecutaron una sillería, compuesta por un sofá, dos sillas de brazos y seis taburetes, también tallada y dorada con los fondos pintados de blanco y azul³²⁷³. Se conserva en el dormitorio del rey Francisco de Asís del Palacio de Aranjuez.

Fuera de la corte también se fabricaron muebles mono o bicromáticos y dorados. Así, por ejemplo, en Cataluña fueron frecuentes a principios de la centuria aquellos pintados en color perla, lechoso, plumizo o achocolatado en unión con fileteados dorados³²⁷⁴.

Por otro lado, en los muebles de las primeras décadas del siglo el oro se combinó con una gama cromática más amplia, como es el caso de la sillería y las dos consolas que existen en la saleta de Manuel Pérez de la Casa del Labrador, realizadas en madera de haya y peral por Pablo Palencia en 1806, talladas por José Leoncio Pérez, pintadas de blanco y doradas por Andrés del Peral, y después policromadas por Bartolomé Montalvo³²⁷⁵. También cabe mencionar aquí el conjunto de tres consolas³²⁷⁶ y doce sillas³²⁷⁷ de la sala de Corina de la Casa del Labrador, construidas por Pablo Palencia en 1803, pintadas el mismo año por Manuel Pérez en tonos verde, lila y rosa sobre fondo “blanco fino”, aplicado por Andrés del Peral quien también doró la molduración y motivos de talla³²⁷⁸, a base de perlas y estrellas y otros de tipo vegetal.

Asímismo, los muebles se decoraron con jaspeados y marmolizados en unión con el oro, como podemos comprobar en la mesa y las cuatro rinconeras del retrete de la Casa del Labrador, a las que ya nos hemos referido al hablar del bronceado en la parte dedicada a las fuentes documentales³²⁷⁹. Conviene indicar aquí que esta técnica pictórica se empleó en abundancia en los cercos de las puertas, espejos, zocalos y otros elementos ornamentales de los interiores de ese Real Sitio.

En cuanto a los aspectos técnicos de los revestimientos pintados y dorados, en primer lugar señalaremos que podían decorar muebles realizados en haya, pino, peral e incluso nogal, como es el caso de la pantalla de chimenea³²⁸⁰ de la sala de Compañía de la casa del Labrador, construida por Pablo Palencia en 1806 y dorada y pintada de “blanco fino” y carmesí por Andrés del Peral en el mismo año³²⁸¹. También es de nogal la cama de los príncipes de Asturias realizada para la “jornada de Barcelona”, a la que ya nos hemos referido anteriormente. Así mismo, en el Museo del Romanticismo existe una sillería del primer tercio de la centuria, conformada por un sofá³²⁸², cinco sillas³²⁸³ y dos

³²⁷² López Castán, Á., “Los mozos de oficio de la Real Tapicería y la creación de los muebles para la *Jornada de Barcelona* de 1802”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 20, 2008, pp. 130, 131.

³²⁷³ López Castán, Á., 2008, p. 131.

³²⁷⁴ Piera, M., y Mestres, A., 1999, p. 213.

³²⁷⁵ Jordán de Urríes, J., 2009b, p. 166.

³²⁷⁶ Patrimonio Nacional, inv. nn. 10052445 a 10052447.

³²⁷⁷ Patrimonio Nacional, inv. nn. 10052433 a 10016603. En el Palacio Real de Madrid existen otras cinco sillas iguales 1001603 a 10016607.

³²⁷⁸ Jordán de Urríes, J., 2009b, p. 201.

³²⁷⁹ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 157, exp. 3.

³²⁸⁰ Patrimonio Nacional, inv. n° 10047356.

³²⁸¹ Jordán de Urríes, J., 2009b, p. 154.

³²⁸² Inv. CE2010

³²⁸³ Inv. CE6139 a CE6143.

butacas³²⁸⁴, pintada de blanco y dorada sobre nogal, madera que puede apreciarse en las zonas que han perdido la pintura y el oro.

Por lo que respecta a la técnica pictórica utilizada en estos muebles, existen referencias en las facturas de los artífices al uso del temple en determinados ejemplares. Además, en ciertos protocolos notariales hemos localizado alguna mención a muebles pintados de blanco al temple, como vemos en el acta de entrega de los muebles existentes en el Guardamuebles del Palacio Real de Madrid a la Dirección General de Patrimonio del año 1875³²⁸⁵: *Doce sillas y seis sillones, madera de haya, pintados de blanco al temple, con adornos de madera dorada, en los respaldos flores de lis talladas y caladas, pies estriados... procedentes del Palacio de Aranjuez.*

Esta técnica se ha identificado también en algunos muebles de principios de la centuria. Este es el caso de un sofá de pino en estilo etrusco color blanco marfil con toques de color azul, talla dorada y cristales eglomizados, ejecutado por Pablo Palencia y decorada por Andrés del Peral para María Luisa de Parma, con motivo de la “jornada de Barcelona”³²⁸⁶. Este asiento, que se conserva en depósito en el Museo Nacional de Artes Decorativas³²⁸⁷, formaba parte de un conjunto compuesto por una silla de brazos, seis taburetes y una cama a la polonesa, que se exhibe en el Palacio Real de Madrid³²⁸⁸.

Igualmente está realizado al temple el revestimiento azul de una silla de brazos de hacia 1800, que se expone en el Museo Nacional de Artes Decorativas³²⁸⁹ (Fig. D.82). Este dato se obtuvo a partir del estudio científico practicado en el mismo (Inf. D.34), estableciéndose también que la pintura se había aplicado en dos capas. La primera y más interna (40µm de espesor) de tono azul claro, elaborada con albayalde y azurita en muy baja proporción, se extiende sobre un aparejo (100µm de grosor) confeccionado con yeso, una mínima cantidad de silicatos y cola animal. La segunda capa de pintura (65µm de espesor), también azul pero más oscura que la anterior, está realizada con los mismos materiales y, además, con una pequeña cantidad de azul de Prusia. El aglutinante de ambas capas pictóricas es un material proteico, cola o huevo y una proporción muy baja de aceite secante, cuya presencia en la muestra estudiada posiblemente indica que se trata de un temple graso.

También se utilizó el temple en ciertos muebles jaspeados como se cita en una factura de Andrés del Peral, dorador especializado en esta técnica³²⁹⁰: *...se han hecho... veinte rinconeras al temple jaspeadas y varnizadas...*³²⁹¹. Sin embargo, desconocemos la naturaleza del barniz, aunque en una factura de este artífice alusiva a la ejecución de jaspeados en la sala del billar de la Casa del Labrador se menciona la aplicación de dos capas de barniz³²⁹²: *Se han dado de color sean jaspeado y barnizado dos veces los cercos de las ventanas y puertas de paso, el tablero del espejo, las cuatro rinconeras, la imposta del friso y todo el zócalo.*

³²⁸⁴ Inv. CE2008, CE2009.

³²⁸⁵ AHPM, prot. 31809, fol. 232.

³²⁸⁶ Publicado por Rodríguez Bernís, S., *Diccionario de Mobiliario*, 2006, pp. 714-716.

³²⁸⁷ Este dato figura en la cartela que existe en la sala donde se exhibe este mueble.

³²⁸⁸ López Castán, A., 2008, pp. 130-133.

³²⁸⁹ Inv. CE01958.

³²⁹⁰ Jordán de Urríes, J., 2009b, p. 104.

³²⁹¹ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 154, exp. 1.

³²⁹² AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 168, exp. 3.

Por lo que respecta a la pintura al óleo, también aparece mencionada en ciertas facturas, como hemos visto en su lugar correspondiente. Además, este tipo de pintura se ha identificado en un sofá blanco con talla y molduración doradas, perteneciente a la colección del Museo de los Pisa de Granada (Fig. D.83). Del estudio científico efectuado en el mismo (Inf. D. 35) se pudo establecer que el revestimiento pictórico (75µm de espesor), confeccionado con albayalde y una pequeña cantidad de carbonato cálcico aglutinados con aceite de linaza, se asentaba sobre una gruesa capa de aparejo (500µm de grosor) elaborado con yeso, silicatos en baja proporción y cola animal. Como recubrimiento se detectó cera de abejas, que podría haberse aplicado con posterioridad, y silicona. Este último material posiblemente corresponda a restos de algún producto comercial de limpieza.

En lo que atañe al dorado, es probable que en muchos casos se aplicara al agua, como se extrae de algunas facturas entre la que se encuentra la que emite en 1802 Andrés del Peral por dorar y pintar de blanco y azul la cama de los príncipes de Asturias³²⁹³: *Se ha dorado a bruñido y dado de color blanco y azul á una cama grande de matrimonio...*

Además el estudio científico practicado en ciertas obras ha permitido establecer el uso de dicho método. Este es el caso de la silla de brazos azul del Museo Nacional de Artes Decorativas, antes mencionada, donde tanto las zonas bruñidas como las mate estaban doradas al agua sobre bol rojo aglutinado con cola animal. En ambas zonas el aparejo estaba confeccionado con yeso, silicatos, en muy baja proporción, y cola animal (Inf. D. 34). No obstante, cabe recordar aquí que en las facturas alusivas a las labores de reparación efectuadas en muebles pintados y dorados figura en ocasiones la aplicación del oro con mordiente graso³²⁹⁴.

Pero también hemos identificado puntualmente la presencia de purpurina en algunos de estos muebles, como es el caso del sofá del museo de la Casa de los Pisa antes citado. Así, el estudio científico (Inf. D.35) practicado en la ornamentación dorada estableció que aquel a la vista no es el original y que consiste en una capa de purpurina confeccionada con cobre (95, 1%) y cinc (4, 9%). Bajo la misma existe un estrato de pan de oro fino (91, 5% de oro y 8, 5% de plata) que se asienta sobre bol rojo (10µm de espesor), dispuesto sobre un aparejo de yeso y cola de origen animal (270 µm de grosor). Este recubrimiento tampoco es el original ya que oculta otro más interno (32µm de espesor), quizá el original, realizado con purpurina a base de cobre (86, 6%) y cinc (13, 4%) que se extiende sobre aparejo de carbonato cálcico, yeso y silicatos, los dos últimos en muy baja proporción, aglutinados con cola de origen animal (500µm de grosor). En este caso nos planteamos que quizá con el uso de la purpurina se buscó, a la hora de ejecutar este mueble, imitar la apariencia del bronce natural al tratarse de un recurso decorativo aplicado en los muebles de esta centuria, como veremos más adelante.

Por último, cabe señalar que muchos de estos muebles se encuentran repintados en la actualidad. Un ejemplo de ello lo tenemos en una pareja de banquetas de entre 1800-1808, atribuidas al Real Taller de Ebanistería, pintadas de tono blanco verdoso, con cristales eglomizados, que existen en el Museo Nacional de Artes Decorativas³²⁹⁵ (Fig. D. 84). El estudio científico (Inf. D. 36) practicado en uno de estos asientos determinó que el revestimiento pictórico a la vista no es el original por haberse identificado en el

³²⁹³ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20, exp. 1.

³²⁹⁴ Cuentas de Ramón Lletget de los años 1826 y 1833. AGP, AG, Obras Siglo XIX, leg. 5126.

³²⁹⁵ Inv. CE019997-19998.

mismo verde de ftalcioanina, un pigmento que surge en el siglo XX. Bajo esta capa de pintura al óleo existe un estrato de oro, de poca pureza ya que consiste en una aleación de oro al 74% y plata al 25,5%, que se asienta sobre bol rojo (10µm de espesor) y que a su vez se dispone sobre otro estrato de bol amarillo (30 µm de espesor). El aglutinante de los dos tipos de bol es la cola animal. El aparejo (120µm de grosor) que se encuentra bajo las dos capas de bol está confeccionado con sulfato de calcio, carbonato de calcio, silicatos (en muy baja proporción) y cola animal. Conviene aclarar aquí que el que aparezca dorado bajo la pintura puede deberse a que la muestra a analizar se tomó de una zona pintada muy próxima a la ornamentación dorada que debió aplicarse antes de pintar los fondos. Además, ignoramos si el dorado es original aunque resulta llamativo que se empleara oro de baja calidad en una obra que procede del Real Taller de Ebanistería. Sin embargo el uso de este oro podría obedecer a cuestiones estéticas, es decir que se deseara que su color pálido, debido a la alta proporción de plata en el mismo, contrastara con la pintura original hoy desaparecida.

3.1.4. DORADO Y BRONCEADO

En los muebles de caoba fernandinos el bronceado podía aparecer combinado con el oro en las zonas de talla, como se constata en los documentos de la época y testimonian también muchos ejemplares que se conservan en la actualidad. Entre ellos podemos recordar aquí la mesa y las cuatro rinconeras del Retrete de la Casa del Labrador de Aranjuez, a las que ya nos hemos referido en varias ocasiones.

Esta decoración fue frecuente también en los muebles catalanes de este periodo, pudiéndose citar al respecto una consola-tocador con espejo, chapeada en caoba y marquetería vegetal de caoba y limoncillo que se conserva en el Museo del Disseny de Barcelona³²⁹⁶. En este caso el bronceado se alterna con el oro en la talla de los montantes del espejo y en los soportes delanteros de la mesa³²⁹⁷. También se puede citar un tocador fernandino en cuyos soportes delanteros, en forma de león de una sola pata, se alternan el dorado y el bronceado, al igual que sucede en el resto de los elementos de talla del espejo³²⁹⁸. Además, en un tocador chapeado en palma de caoba y palosanto de hacia 1820, que procede probablemente del Bajo Ampurdán³²⁹⁹, los montantes delanteros en forma de animal fantástico de una sola pata están dorados y bronceados.

En todos estos muebles las partes bronceadas son de color verde oscuro o negruzco, un hecho que según Piera tenía como objetivo imitar los bronce Imperio franceses³³⁰⁰.

Así mismo, esta autora señala que en los muebles catalanes se combina con frecuencia el dorado con una especie de tono verdoso más traslúcido que el *vert antique* francés³³⁰¹. Este dato lo podemos constatar en una cómoda del primer cuarto de la

³²⁹⁶ Inv. n.º. 136.060.

³²⁹⁷ Originalmente esta obra llevaba un copete tallado con la misma combinación cromática. Información que aparece en el catálogo digital de la colección de tocadores del Museo del Disseny de Barcelona. <http://dhub-bcn.cat/coleccions/tocadors/index.html>

[Consulta: 6 de junio de 2011]

³²⁹⁸ Publicado por Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 219.

³²⁹⁹ Publicado por Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 220.

³³⁰⁰ Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 219.

³³⁰¹ Conferencia impartida por Piera en el curso titulado *El mueble y los interiores desde Carlos IV a la época isabelina*, que tuvo lugar en la Fundación Rocamora de Barcelona en el mes de mayo de 2010.

centuria, chapeada en palma de caoba y palosanto, con dos tallas doradas y patinadas de verde claro en la base de la misma³³⁰². También en los muebles mallorquines de la época encontramos este recurso decorativo. Como ejemplo de ello podemos citar una cómoda de hacia 1820 con soportes de esfinges talladas, al estilo de Adriá Ferrán, doradas y bronceadas³³⁰³.

En cuanto al método utilizado para simular el aspecto del “bronce antiguo”, a falta de referencias bibliográficas y de análisis científicos, podemos plantear que quizá se utilizara, al igual que sucedía en Italia, una pintura de tono verde oscuro que se extendía sobre aparejo de yeso (la contemplación de ciertos ejemplares permite constatar este hecho). No obstante, resulta inviable establecer el tipo de pintura empleada, es decir, si se trataba de temple u óleo en cada caso concreto, si bien, es preciso recordar aquí que en los tratados y en algunas facturas de época relativas al bronceado de otro tipo de superficies, se alude al uso de pintura al óleo sobre la que se extienden polvos de bronce o purpurina.

Por otra parte, conviene señalar también que en los marcos, en lugar de dorarlos, se imitó el aspecto del bronce natural³³⁰⁴, es decir, de este metal sin envejecer o patinar, lo que se lograba mediante la aplicación de polvo de bronce mezclado con cola de conejo³³⁰⁵. Como ejemplo de este tipo de producción cabe citar los que se anuncian a la venta en el *Diario Mercantil de Cadiz* el jueves 3 de marzo de 1808³³⁰⁶: *En la carpintería de la calle de Cobos número 257, se venden láminas con sus marcos bronceados para guarnecer una sala...*

3.2. INGLATERRA

3.2.1. DORADO MASIVO

El dorado masivo sigue utilizándose en el siglo XIX en Inglaterra en la ornamentación del mobiliario, como testimonian los ejemplares que se conservan en la actualidad. También existen numerosas referencias a este hecho en la bibliografía, en las facturas de los artífices y en otros documentos de época. Además, de todas estas fuentes extraemos que en el primer tercio de la centuria la mayor parte de los muebles de este tipo se destinan a las estancias de aparato. Estos ejemplares se inscriben en el denominado estilo *Regency*³³⁰⁷, versión inglesa del Imperio francés, que puede inspirarse en la Antigüedad clásica y en Egipto, aunque también se da en el mismo un *revival* del estilo gótico y del rococó.

³³⁰² Publicado por Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 230.

³³⁰³ Este mueble se subastó en Christies de Londres en octubre de 2009 (Sale 7817, Lot 361). http://www.christies.com/lotfinder/a-napoleon-iii-giltwood-stool-circa-1870/5251538/lot/lot_details.aspx?pos=3&intObjectID=5251538&sid=&page=31

[Consulta: 24 de junio de 2011]

³³⁰⁴ Esta técnica también la hemos localizado en ciertas facturas de doradores italianos del mismo periodo.

³³⁰⁵ Timón Tiemblo, M. P., 2002, p. 716.

³³⁰⁶ N° 63, p. 252.

³³⁰⁷ Estilo que toma su nombre de la regencia del príncipe de Gales (1811-1820) aunque no se circumscribe únicamente a la misma ya que se inicia hacia 1800 y se extiende durante el reinado de Jorge IV que abarca de 1820 a 1830.

Como ejemplo de asientos con dorado masivo podemos mencionar una sillería realizada en *Egyptian style* por la firma Gillow & co.³³⁰⁸ en el año 1805 para Kimmel Park (Condado de Derby). Dicha sillería estaba conformada por seis butacas, seis sillas, dos sofás, una *window seat*³³⁰⁹ y dos tumbonas³³¹⁰, cuyos cabeceros presentan montantes de “monopodos”³³¹¹ de león. Este tipo de mueble, que se introduce en Inglaterra a principios del siglo por influencia francesa, estuvo muy de moda y aparece en los diseños de Sheraton con el nombre de *Grecian Squab*, *Grecian Couch* o *Grecian Sofa*³³¹². Podemos citar también aquí una butaca trono de gusto egipcio, fechada en el año 1825, con cariátides aladas que sostienen los brazos y patas de león³³¹³ atribuida a Morel and Hughes³³¹⁴.

Por lo que respecta a los asientos dorados en estilo romano, existe un par de butacas o *council chairs*³³¹⁵ que formaban parte de una rica y extensa sillería suministrada por Tatham, Bailey y Sanders³³¹⁶ en 1812 para Jorge IV, destinadas a la decoración de Carlton House³³¹⁷. En estas sillas se inspiró el sucesor de Tatham, Edward Bailey (activo entre 1809-1840), para la realización del trono que utilizaría la reina Victoria el día de su coronación en el año 1836³³¹⁸. Este trono, que pereció en un fuego acaecido en Sloane Castle (Irlanda) en el año 1991, se describe en la factura de dicho artífice como³³¹⁹: *...very handsome State Homage Chair with carved and gilt Lion chimeras and back and seat rail on a gilt plinth*.

En cuanto a los asientos en estilo neogótico podemos mencionar una sillería, en madera de haya tallada y dorada, realizada en 1807 por John Russell (1773-1822)³³²⁰ y Charles Eliot (1752-1832)³³²¹ para Speaker's House de Westminster Palace³³²².

³³⁰⁸ Compañía de ebanistas de la que existe documentación desde el año 1731. Edwards, R., 1987, p. 655.

³³⁰⁹ Se denominaban así las sillas que se situaban en los huecos de las ventanas.

³³¹⁰ Una de estas tumbonas se conserva en el Victoria and Albert Museum, inv. W.38, 1 to 4-1930.

³³¹¹ Nos permitimos la licencia de utilizar por economía de espacio el término “monopodo”, que no aparece recogido en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, para definir los soportes de los muebles conformados por una pata y una garra de animal con cabeza de león, leopardo, etc. o de un animal fantástico. Unos elementos que aparecen reiteradamente en los muebles de este período histórico en los diferentes países europeos y que reciben la denominación de *monopodia supports* en los textos ingleses.

³³¹² Sheraton, T., 1970, vol. II, pp. 247, 248 y fig. 49, 50.

³³¹³ Cuatro butacas muy semejantes a esta aparecen en una acuarela de C. Wild en la que se representa la antecámara de la Sala del Trono de Carlton House. Beard, G. y Goodison, J., 1987, p. 259.

³³¹⁴ Ibídem nota anterior. Estos ebanistas y tapiceros figuran en las facturas de Carlton House como *Upholsterers Extraordinary to His Royal Highness*. El nombre de Morel aparece por primera vez en 1795 y se asocia poco después del año 1812 a la firma Seddon. Edwards, R., 1987, p. 672.

³³¹⁵ Estas butacas de aparato, parte trono y parte carro triunfal, se inspiran en unas sillas de mármol clásicas que el arquitecto y diseñador Charles Heathcote Tatham, hermano del ebanista Thomas Tatham, copió en Roma y publicó en su obra *Etchings representing the Best Examples of Ancient Ornamental Architecture Drawn from Originals in Rome & others Parts of Italy, During the Years 1794, 1795 & 1796*. Buckell, Pos, T., “Tatham in Italy”, *Furniture History*, vol. XXXVIII, 2002, pp. 70-73.

³³¹⁶ La firma de ebanistas y tapiceros William Marsh y Thomas Tatham (más tarde Tatham, Bailey y Saunders) estuvieron asociados desde principios de los años noventa del siglo XVIII hasta 1817. Buckell, Pos, T., 2002, p. 63.

³³¹⁷ Estas dos butacas se conservan en la actualidad en la Royal Collection, RCIN 2629 1-2.

³³¹⁸ Roberts, H., “Thrones Revisited”, *Furniture History*, vol. XLIII, 2007, p. 52.

³³¹⁹ Ibídem nota anterior.

³³²⁰ Sillero, tapicero y ebanista que trabajó para la Corona entre 1773 y 1810. Edwards, R., 1987, p. 676.

³³²¹ Ebanista y tapicero que suministró mobiliario a los palacios reales entre 1783-1810. Edwards, R., 1987, p. 653.

³³²² Royal Collection, RCIN 28728 1-2.

Por último, en relación con los asientos en estilo rococó con dorado masivo se puede citar un par de sofás de hacia 1820, parte de un extenso conjunto de muebles realizado para Wentworth Woodhouse (condado de Cork)³³²³.

También existen en la actualidad mesas y consolas cuyos soportes de madera se revisten por completo con dorados. Ejemplo de ello es una consola de gusto griego con tablero de mármol negro soportado por dos pares de cariátides dispuestas sobre plintos, diseñada por Thomas Hope (1769-1831) y realizada hacia 1800 (Fig. D.85). Esta consola era propiedad de Hope y se encontraba en la estancia denominada Aurora Room de su casa de Londres³³²⁴. Por su parte Marsh & Tatham realizaron en el año 1806 un par de consolas para la Picture Gallery de Cleveland House, propiedad de Lord Stafford³³²⁵. Estas obras presentan tres monumentales delfines entrelazados sosteniendo el tablero de mármol y que apoyan sobre un zócalo también dorado³³²⁶. Tatham, Bailey & Saunders fabricaron también hacia 1814 para Carlton House varias consolas de madera tallada y dorada, cuyos soportes son dos grifos enormes dispuestos sobre un gran zócalo³³²⁷.

Asímismo, cabe citar la producción de soportes para aparatos de luz, que todavía en este período seguían demandándose para las grandes mansiones³³²⁸. Así, en las facturas de Thomas Chippendale el joven (1749-1822) a Richard Colt Hoare, figura uno de ellos realizado en 1802 para su residencia de Stourhead (Wiltshire)³³²⁹. No obstante, son pocos los ejemplares que se conservan en la actualidad, entre ellos los cuatro suministrados en 1811 por Tatham, Bailey y Saunders para el salón de Carlton House, descritos en los siguientes términos: *very elegant candelabres... superbly carved and gilt*³³³⁰. Estos objetos se encuentran ahora en Buckingham Palace³³³¹.

Por último, indicar que son abundantes los marcos de espejos y pinturas con dorado masivo. Destaca durante todo el período *Regency* un tipo con espejo circular convexo³³³² decorado, con mucha frecuencia, a base de águilas con alas desplegadas en el copete y talla vegetal dorada en la parte superior e inferior del marco que va completamente dorado a excepción, en ocasiones, del baquetón ebanizado que rodea la parte externa del espejo. En la actualidad subsiste un gran número de ejemplares de este tipo en las colecciones de los museos, como es el caso del que existe en el Victoria and Albert Museum³³³³ de hacia 1800, realizado en madera de pino con grandes hojas de acanto talladas en la parte superior e inferior del marco y un águila sobre un jarrón en el copete. Así mismo, estos espejos suelen aparecer con asiduidad en el comercio del arte

³³²³ Beard, G. y Goodison, J., 1987, p. 262.

³³²⁴ En la actualidad se conserva en el Victoria and Albert Museum, inv. W.19:1, 2-1976.

³³²⁵ Basadas también en los diseños de C. H. Tatham. Buckell, Pos, T., 2002, pp. 67, 68.

³³²⁶ Probablemente inspiradas en un fragmento antiguo de una mesa del Museo del Vaticano publicado también por C. H. Tatham, en su obra *Etchings ...representing the Best Examples of Ancient Ornamental Architecture Drawn from Originals in Rome & other Parts of Italy, During the years 1794, 1795 & 1796*. Buckell, Pos, T., 2002, p. 71.

³³²⁷ Ibídem nota anterior.

³³²⁸ Edwards, R., 1987, p. 490.

³³²⁹ Ibídem nota anterior. Publicadas también por Goodison, J., "Thomas Chippendale The Younger At Stourhead", *Furniture History*, vol. XLI, 2005, p. 96.

³³³⁰ Edwards, R., 1987, pp. 489-490.

³³³¹ Ibídem nota anterior.

³³³² Estos espejos se empiezan a fabricar a finales del siglo XVIII. Edwards, R., 1987, p. 337.

³³³³ Inv. W.85-1926.

y también son abundantes los publicados en la bibliografía³³³⁴. Además se realizaron durante dicho período histórico otros tipos de marcos enteramente dorados en estilo gótico, rococó, o neoclásico, muchos de ellos siguiendo prototipos Adam o Chippendale.

En época victoriana sigue aplicándose el dorado masivo en los muebles construidos en estilos artísticos precedentes como el gótico, el rococó, o el neoclásico de inspiración inglesa y también en ejemplares que interpretan la producción artística francesa del siglo XVIII, como el Luis XIV, Luis XV o Luis XVI. Como ejemplo de esta práctica podemos citar el marco neorococó realizado en el segundo cuarto del siglo para alojar la pintura *Summer Evening* (1811-1812) de John Constable o el ejecutado en estilo Luis XIV para enmarcar *St Benedetto Looking Towards Fusine*, exhibido por J.M.W. Turner en 1843³³³⁵. Conviene señalar también aquí que en los marcos de pinturas las influencias de prototipos barrocos y rococó franceses se manifiesta ya en los años veinte de la centuria, si bien se utilizan otra vez en abundancia al finalizar la misma. También en las postrimerías del siglo Sargent y otros retratistas utilizan para enmarcar sus obras marcos en estilo Luis XIV y Luis XV³³³⁶.

3.2.1.1. ASPECTOS TÉCNICOS

Analizaremos a continuación una serie de aspectos que concurren en los muebles con dorado masivo a partir de los datos que aparecen en la bibliografía, en las facturas de los artífices así como de los obtenidos de la observación de los ejemplares que se conservan. En primer lugar cabe destacar el abundante uso del dorado al agua. Como ejemplo, podemos citar una factura de Thomas Chippendale (1749-1822)³³³⁷ para Richard Colt Hoare, de varios soportes de luz tallados para su casa de Stourhead House (Wiltshire), de 16 de octubre de 1802³³³⁸:

...A Rich Candelabrium for 4 lights to match Your own with a Variety of carved Ornamental Work with goats heads & Lions feet the pillar reeded. Highly finished in Burnished gold... Reeding the pillars of Your 2 Candelabriums adding Ribbands to ditto & finishing in Burnished Gold...

Conviene recordar aquí que en Inglaterra la expresión *burnished gold* es sinónimo de dorado al agua³³³⁹. También podemos mencionar una factura del tallista y dorador Thomas Noble³³⁴⁰ del año 1815: *...for a pair of full length picture frames richly ornamented & done in burnished gold*³³⁴¹. Además en el año 1895 Aitken Dott &son

³³³⁴ Por ejemplo en Child, G., 1990, pp. 150-155.

³³³⁵ Mitchell, P. y Roberts, L., 1996a, p. 67.

³³³⁶ Roberts, L., "Notes on John Singer Sargent's Frames", 1998

<http://www.npg.org.uk/research/programmes/the-art-of-the-picture-frame/artist-sargent.php>

[Consulta realizada el 21 de septiembre de 2011]

³³³⁷ A la muerte de Thomas Chippendale en el año 1779 su hijo continúa con el trabajo de ebanistería y con la empresa del padre que pasa a denominarse entonces Haig & Chippendale. Goodison, J., 2005, p. 57.

³³³⁸ Goodison, J., 2005, p., 96.

³³³⁹ Sheraton, T., 1970, II, p. 227.

³³⁴⁰ Artesano del que se tienen noticias de su actividad comercial entre 1807-1834. Simon, J., 2007

<http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/n.php>

[Consulta: 20 de mayo de 2013]

³³⁴¹ Ibídem nota anterior.

(1886-1984) doraron un marco para la Scottish National Portrait Gallery de Escocia³³⁴²:
...a richly gilt & burnished single swept frame...

Así mismo, entre las cuentas del año 1830 de Morel & Seddon para Stattford House encontramos alguna referencia a las características de la superficie dorada de ciertos marcos³³⁴³:

To a handsome frame... with 2 side panel ornaments, with carved thyrses and entwined vines, the whole gilt in the best manner in mat and burnished gold...

To 4 handsome frames for D° of wide moulding with flutes and bands & internal fan & tongue ornaments surmounted with richly carved ornaments of shells, foliage, flowroons, and double scrolls, continued the whole width of pier & terminating upon the marble slabs of the pier tables, the whole gilt in the best manner in mat & burnished gold... To a handsome frame for D° with arched head, richly ornamented with rosette, husk, & internal moulding, surmounted with a rich carved ornament of shell, palm, flowers & c the whole gilt in the best manner in mat & burnished gold... To an arched headed frame for D°. of enriched moulding, with carved ornaments to suit the chimney glass frame, gilt in the best manner in mat and burnished gold...

Además, en estos documentos figuran cinco consolas doradas:

To 4 rich pier tables made to receive your Lordships marble slabs with swept fronts, ends rounded corners, moulded & enriched with finely carved shell, foliage centres rich foliage corners & c. supported by two antique curved legs, ornamented with carved foliage, scrolls, rosettes & c and foliage feet, the whole gilt in the best manner in mat & burnished gold... To a rich pier table made to receive your Lordships Egyptian green marble slab with swept front and ends with rounded corners supported by 2 antique legs terminating with deers feet, the whole very richly carved & ornamented with flowers, scroll, foliage, & shell centres finished in the best manner in mat & burnished gold...

De estas facturas se extrae que se hizo uso del dorado al agua para las zonas bruñidas. Pero en lo referente a las partes mate ignoramos si se empleó el mismo sistema, dejándose después el oro sin bruñir, o éstas se doraron con mordiente graso. Un procedimiento que figura en los textos de la época, como vimos en su momento, y cuyo empleo se ha constatado en diferentes objetos de este siglo, muchas veces con ocasión de su restauración. En este sentido, se puede citar un marco ornamentado con motivos vegetales en pasta que aloja una pintura de Thomas Stodhard (1755-1834) del año 1812³³⁴⁴. Además, en determinados documentos se indican ocasionalmente las zonas que podían dejarse mate, como sucede en el libro de cuentas del tallista, dorador y fabricante de marcos de espejos y pinturas James Linell (1759-1836), donde existe una anotación del año 1826 relativa a las zonas planas de varios marcos, destinados a enmarcar ciertas obras impresas de William Blake (1757-1827)³³⁴⁵: *Perhaps the flatts' should be matt*. En este caso, como se ha indicado más arriba, las partes mate podrían haberse dorado tanto al agua como al aceite.

³³⁴² Simon, J., 2007 <http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/d.php>. [Consulta: el 20 de mayo de 2013]

³³⁴³ Yorke, J., "The Furnishing of Stafford House by Nicholas Morel. 1828-1830", *Furniture History*, vol. XXXII, 1966, pp. 57, 64, 67 y 68.

³³⁴⁴ Dabrowa, B., "Three Gilded Frames for the New Paintings Galleries at the Victoria and Albert Museum", *Conservation News*, n° 46, 2004
<http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-46/the-conservation-of-three-gilded-frames-for-the-new-paintings-galleries-at-the-victoria-and-albert-museum/>

[Consulta: 3 de abril de 2014]

³³⁴⁵ Simon, J., 2007, <http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/1.php>
[Consulta: 23 de mayo de 2014]

Por otro lado, existen referencias en la bibliografía³³⁴⁶ al empleo frecuente por parte de los doradores ingleses del siglo XIX del “dorado doble” de las superficies para conferirles un aspecto más rico y sólido. Esto implicaba la aplicación de dos panes de oro sucesivos. El primero de ellos quedaba sin bruñir, operación que se llevaba a efecto únicamente en el segundo después de haberlo fijado aplicando un poco de cola. Estos datos aparecen también en ciertos textos de época ingleses que hemos analizado en su momento³³⁴⁷.

Además, en las cuentas de los artífices se pueden encontrar menciones al dorado doble en los muebles, como es el caso de la que emiten Morel & Seddon en 1828 por realizar varios asientos³³⁴⁸ para los apartamentos de Jorge IV en Windsor Palace³³⁴⁹: *...To 2 large sofas with rails richly ornamented... the whole finely carved and double gilt in the best manner in mat & burnished gold...* (Fig. D.86). Esta firma realiza también en 1828 para ese palacio otros asientos³³⁵⁰ dorados con el mismo procedimiento³³⁵¹: *...To 4 large handsome sofas with carved antique lion cimeras, foliage and paw feet... the whole dble gilt in the best manner in mat and burnished gold...* (Fig. D.87). Este tipo de dorado se aplicaba igualmente en los marcos, como vemos en las cuentas de Morel & Seddon para Stattford House del año 1830 donde aparecen tres marcos, profusamente tallados, dorados con este sistema³³⁵²:

...To 2 handsome frames for D^o. of wide moulding with flutes, bands, internal fan & tounge & terminating with rich foliage, shell & rosette trusses on blocks, surmounted by semicircular tops with finely carved centre ornaments of foliage, flowers, flowroons, shells, & scrolls continued to the springing of the arches the whole double gilt in the best manner in mat & burnished gold... To a handsome frame for do with an arched head enriched with laurel taurus, cross foliage & other mouldings, resting on carved foliage & scroll bases surmounted with a finely carved shell, cornucopiae, fruit swags of flowers, ribands, rosettes & c the whole double gilt in the best manner in mat & burnished gold...

Además, existen anuncios de determinados marquistas con alusiones al empleo de oro doble, como es el caso del que publica en 1845 T. R. Longley en *The Art-Union* donde afirmaba que poseía gran cantidad de marcos, de la mayor calidad y del diseño más moderno, con dorado doble a base del mejor pan de oro³³⁵³.

Por otra parte, en la bibliografía referente a los marcos se hace alusión puntualmente a la ornamentación del oro con cincelados, citándose como ejemplo de ello los marcos en estilo Luis XIV o Regencia, tal y como se aprecia en el que aloja la pintura *St. Benedetto looking towards Fusine* de J. M. W. Turner³³⁵⁴. Así mismo, los fondos de los marcos neorrocó ingleses de pasta prensada podían decorarse con enrejillados o retículas, como se observa en el realizado en el segundo cuarto de siglo para enmarcar la

³³⁴⁶ Gregory, M., “A Review of English Gilding Techniques. Original Source Material about Picture Frames”, *Gilded Wood. Conservation and History*, 1991, p. 116; Rivers, S., y Umney, N., *Conservation of Furniture*, 2003, p. 661.

³³⁴⁷ Savory, C. H., 1881, pp. 71-73.

³³⁴⁸ Pertenecen a un conjunto de 53 asientos. Forman parte de la Royal Collection, RCIN 31373.

³³⁴⁹ Roberts, H., 2001, p. 108.

³³⁵⁰ Estos sofás de la Royal Collection, corresponden a una sillería que en origen estaba compuesta por 56 asientos. RCIN 31310.

³³⁵¹ Roberts, H., 2001, p. 80.

³³⁵² Yorke, J., 1966, pp. 62 y 71.

³³⁵³ Simon, J., 2007 <http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/1.php>.

[Consulta: el 23 de mayo de 2011]

³³⁵⁴ Mitchell, P. y Roberts, L., 1996b, p. 39.

pintura de John Constable *Summer Evening* (1811-1812)³³⁵⁵. Además, algunos marcos del tipo denominado *Watt's*³³⁵⁶ podían presentar en la entrecalle labores de cincel imitando brocados. Como ejemplo de ello podemos mencionar el marco de la pintura *Monna Vanna*, ejecutado en el año 1873 por su autor Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) y Ford Maddox Brown (1821-1893), con cincelados formando motivos vegetales en las entrecalles³³⁵⁷. Esta ornamentación aparece también en el marco estilo renacentista que aloja el cuadro del mismo artista *The Beloved* (1865-1866)³³⁵⁸. Estas dos obras se conservan en la Tate Gallery de Londres. Por último, recogemos aquí la valoración que efectúa en el año 1876 el tallista y dorador Frederick Bartam (1827-1883?) sobre un marco que había ejecutado para Dante Gabriel Rossetti³³⁵⁹: *...the punched design on the flat I consider the best I have done in my life...* A nuestro juicio, de las palabras de Bartam se deduce que los cincelados fueron habituales en sus obras doradas.

Otra característica a destacar con relación a las superficies doradas de la centuria es la presencia en las zonas sin bruñir y en las doradas al aceite de diferentes recubrimientos, algunos de ellos coloreados, denominados *vermeil*³³⁶⁰ o *gilder's ormolu*³³⁶¹. Estos recubrimientos, confeccionados con colorantes mezclados con goma laca o con cola de pergamino³³⁶² e incluso con clara de huevo, se aplicaban, como hemos visto en las fuentes de época, con el objetivo de conferirles una apariencia más rica y sólida semejante a la del bronce dorado. Además, autores como Rivers y Umney³³⁶³ señalan que los doradores ingleses de época Victoriana utilizaban el *gilder's ormolu* para transformar la apariencia metálica del oro sin bruñir, haciéndola parecer más mate todavía. Por su parte Green³³⁶⁴ afirma que, a finales del siglo XIX, los doradores proporcionaban un aspecto mate a las molduras internas de los marcos aplicando *ormolu* confeccionado con goma laca disuelta en alcohol puro. Como ejemplo de esta práctica en una obra en concreto, podemos mencionar el caso del marco que aloja la pintura de John Poynter (1836-1919) *The Visit fo the Queen of Sheba to King Solomon* en el que se identificó, gracias al estudio científico del mismo³³⁶⁵, la presencia de *ormolu* proteico tanto en las superficies mate doradas al agua como sobre aquellas doradas al aceite³³⁶⁶.

³³⁵⁵ Mitchell, P. y Roberts, L., 1996a, p. 67.

³³⁵⁶ Así llamados por haber sido prácticamente los únicos utilizados por el pintor y escultor victoriano G. F. Watts (1817-1904) para enmarcar sus pinturas. Se trata de prototipos sencillos tipo *casseta* que llevan la entrecalle chapeada en roble y dorada. Mitchell, P. y Roberts, L., 1996a, p. 70.

³³⁵⁷ Ibídem nota anterior.

³³⁵⁸ Mitchell, P. y Roberts, L., 1996a, p. 69.

³³⁵⁹ Simon, J., 2007 <http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/b.php>.

[Consulta: 28 de mayo de 2011]

³³⁶⁰ Taylor, M., 1836, p. 97.

³³⁶¹ Savory, C. H., 1881, p. 59.

³³⁶² Ciertos autores indican que también podían mezclarse la goma laca, teñida con colorantes, y la cola de pergamino para proporcionar un aspecto más mate a las superficies doradas al agua y al aceite. Savory, C. H., 1881, p. 59.

³³⁶³ Rivers, S. y Umney, N., 2003, p. 662.

³³⁶⁴ Green, M., "Thirty Years of Gilding Conservation at the Victoria and Albert Museum". *Gilded Wood. Conservation and History*, 1991, p. 242.

³³⁶⁵ Dicho estudio se llevó a cabo durante el proceso de restauración de la obra llevado a cabo en la Art Gallery de New South Wales de Sydney, propietaria de la obra.

³³⁶⁶ Sawicki, M., "The Visit of the Queen of Sheba to King Solomon by Edward Poynter. The Frame Revisited", *AICCM Bulletin*, 2000, p. 25.

Por otro lado, los marcos de este siglo podían ornamentarse también con arenados, como es el caso de los doce que suministra el marquista H. Labett a Moor Park (Essex) en el año 1829³³⁶⁷: ...*new frames for Drawings, with sanded flutes*...

En lo relativo a las maderas empleadas como soporte de los muebles dorados, junto al pino y el haya se utilizaron otras como el roble e incluso con relativa frecuencia la caoba. Entre los numerosos ejemplos de muebles de caoba dorada podemos citar una sillería (Fig. D.88) realizada por Morel & Seddon en 1828 para los apartamentos privados de Jorge IV en Windsor³³⁶⁸. También en el mismo año esta firma suministró una sillería en caoba dorada, conformada por cincuenta y tres asientos diferentes, para dichos apartamentos³³⁶⁹.

En cuanto al roble, cabe señalar que en la segunda mitad del siglo se pone de moda dorar directamente sobre la superficie de los marcos contruidos con esta madera. Este es el caso de los de tipo *cassetta* que construyen Dante Gabriel Rosetti y Ford Maddox Brown a partir del año 1861. Esta técnica se puede contemplar también en los marcos de las pinturas realizadas por Rosetti tituladas *Regina Cordium (Mrs. Heaton)* del año 1861 y *Lucrezia Borgia* de 1860-1861, así como en el que aloja la pintura de Maddox Brown *Jesus Washing Peter's Feet* de 1865. Con esta práctica se buscaba que se evidenciara en la superficie dorada el veteado de la madera de roble³³⁷⁰. Este sistema de dorado, también utilizado por otros artistas del círculo de Rosetti como James McNeill Whistler (1834-1903), fue ensalzado por árbitros del gusto como Charles Locke Eastlake (1836-1906) y pasó a formar parte del vocabulario del movimiento *Arts & Crafts*, aplicándose en abundancia en los marcos destinados a las clases medias³³⁷¹.

Pero además de la madera, durante todo el siglo XIX se utilizó la pasta prensada, denominada en Inglaterra *compo* o *composition*, para la realización de la ornamentación en relieve de los marcos de pinturas y espejos dorados. Con ello se reducían los costes de producción al ser más rápida la ejecución de estas obras y su uso aportaba una serie de ventajas. Entre ellas el que los motivos de *compo* se confeccionaban en moldes de boj reutilizables y que además no era necesario recubrirlos previamente de yeso al poder extenderse directamente el bol sobre ellos antes de dorar. Esta pasta se confeccionaba fundamentalmente con colofonia, cola animal, aceite de linaza y creta³³⁷², aunque se podían añadir otros materiales como papel, brea o huevos³³⁷³. Como ejemplo de la abundante producción de marcos tallados en pasta se puede mencionar que en el año

³³⁶⁷ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 520.

³³⁶⁸ En el catálogo digital de la Royal Collection figuran cuatro sofás (RCIN 2584).

www.royalcollection.org.uk. [Consulta: 5de abril de 2011]

³³⁶⁹ Dos butacas de dicho conjunto aparecen también en el catálogo digital de la Royal Collection (RCIN 2412.9-10). www.royalcollection.org.uk. [Consulta: 5 de abril de 2011]

³³⁷⁰ Estos marcos, según Mitchell y Roberts, probablemente parecían más “sinceros” a los artistas influenciados por el pensamiento de Ruskin sobre la “honestidad” de los materiales de construcción, por lo que emplearon la madera y el pan de oro sin supeditar la importancia de ninguno de ellos al otro. Además pensaban que incluso una capa de yeso creaba una uniformidad ficticia poco natural de las superficies doradas. También consideraban que las superficies doradas de los siglos XVII y XVIII eran “deshonestas” al intentar proporcionar la apariencia del oro macizo, del *ormolu* y reproducir los efectos de las obras de orfebrería. Mitchell, P., y Roberts, L., 1996b, p. 457.

³³⁷¹ Mitchell, P., y Roberts, L., 1996a, p. 68.

³³⁷² Rivers, E., y Umney, N., 2003, p. 490. En los textos de época también se citan dichos ingredientes. Savory, C.H., 1881, p. 47 y Reinnel, 1850, p. 52.

³³⁷³ Rivers, E., y Umney, N., 2003, p. 490.

1840 Charles Mc'Lean, fabricante de marcos de pinturas y espejos, afirmaba que poseía diez mil marcos confeccionados en pasta listos para su entrega inmediata³³⁷⁴.

La pasta prensada se empleó también en una amplia variedad de muebles, como se constata en un anuncio del año 1838 del tallista, dorador y fabricante de marcos de pinturas y espejos Frederick Draycott (activo entre 1830-1854) donde ofrecía:

*...a choice selection of Designs suitable for every description of Antique Furniture, House decoration, glass and Picture frames, consols and other tables, girandoles, screens, ottomans, window cornices etc.*³³⁷⁵.

En la actualidad se conservan muebles con dicha ornamentación, como es el caso de un sofá realizado por Marsh & Tatham hacia 1808, probablemente para Philip Stanhope, quinto conde de Chesterfield³³⁷⁶. Así mismo, podemos mencionar una consola con soportes de leones alados y trasera de cristal realizada en madera y pasta doradas³³⁷⁷ u otra victoriana en estilo rococó³³⁷⁸, ambas subastadas en Christie's. Además, el *compo* podía combinarse con la madera tallada³³⁷⁹, siendo numerosos los marcos de pinturas y de espejos de este tipo que se conservan. Muchos de estos objetos, realizados entre 1830 y 1890, aparecen publicados en la obra de Child³³⁸⁰.

Para revestir de oro los motivos de pasta podía recurrirse al dorado al agua. En este sentido, podemos citar ciertos marcos profusamente decorados con este material por la firma de tallistas, doradores y marquistas Temple & Son (1809-1839). Entre ellos se encuentran los realizados para la galería de pinturas del duque de Wellington en Apsley House³³⁸¹. No obstante, este tipo de ornamentación podía dorarse con un mordiente graso como es el caso del marco, realizado en el año 1844 en estilo barroco, que aloja *The Age of Innocence* de Josuha Reynolds (1723-1792)³³⁸². Este hecho se constató gracias al estudio científico efectuado con ocasión de su restauración en la Tate Gallery de Londres en el año 2004. En concreto, se comprobó que los motivos de pasta se habían dorado al aceite sobre bol amarillo³³⁸³. Igualmente, en el marco que aloja *The visit of the Queen of Shaba to King Salomón* (1884-1890) de Poynter, los relieves de

³³⁷⁴ Simon, J., 2007, <http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/m.php>

[Consulta: 16 de junio de 2011]

³³⁷⁵ Simon, J., 2007, <http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/d.php>

[Consulta: 16 de junio de 2011]

³³⁷⁶ Esta obra apareció en la subasta de Christie's titulada *Important English Furniture*, que tuvo lugar en Nueva York el 16 de abril de 2002 (Sale 1037, Lot 303).

<http://www.christies.com/LotFinder/lotdetails.aspx?pos=4&intobjectID=3892286>

[Consulta: 7 de abril de 2011]

³³⁷⁷ Esta mesa salió a la venta en Christie's (Londres) el 6 de junio de 1996 (Sale 5601, Lot 44).

http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=1020473

[Consulta: 18 de junio de 2011]

³³⁷⁸ Se subastó en Londres el 12 de abril de 2005. (Sale 5758, Lot 150).

http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4469649

[Consulta: 20 de junio de 2011]

³³⁷⁹ Dicha combinación no constituye una innovación del siglo XIX ni tampoco el uso exclusivo de la pasta prensada ya que, como vimos en el capítulo anterior, Robert Adam y otros artífices la retoman a partir de 1765.

³³⁸⁰ Child, R., 1990, pp. 155, 159, 162, 165, 166.

³³⁸¹ Gregory, M., 1991, p. 116.

³³⁸² Tate Gallery, inv. N.00307.

³³⁸³ <http://www.tate.org.uk/conservation/frames/framescience.htm> [Consulta: 14 de febrero de 2011]

pasta están doradas al aceite, mientras que la molduración lisa se doró al agua sobre bol rojo³³⁸⁴.

La escayola, en inglés *plaster* o *plaster of Paris*, fue otro material utilizado para la realización de motivos en relieve en sustitución de la talla de madera. Este material podía dorarse tanto al agua como al aceite, pudiéndose mencionar aquí como ejemplo de dorado al agua el marco que aloja el cuadro *Madame Edouard Pailleron*, pintado en 1879 por John Singer Sargent (1856-1925)³³⁸⁵.

Otro sucedáneo de la talla de madera fue el *papier maché*³³⁸⁶. En *The Art Union*³³⁸⁷ del año 1843 se destacan las ventajas de los marcos realizados en este material en comparación con aquellos de pasta prensada: *...all the effects of old carved work, many of the patterns represent exactly the finest carvings of the seventeenth century*. Además, se indica que estos eran menos vulnerables a los golpes, menos pesados y más baratos³³⁸⁸. De hecho, existían artífices especializados en la ejecución de ornamentos en *papier maché* para marcos de pinturas y espejos, entre otros objetos. Este es el caso de la firma Bielefeld & Co.³³⁸⁹ que en el año 1843 anunciaba su producción en los siguientes términos: *...equal in style and finish to the finest carvings at a cost not exceeding that of common putty composition frames*³³⁹⁰. No obstante, parece ser que los doradores lo consideraban menos apropiado como base del dorado que la madera o el *compo*. Quizá esta fuera una de las causas de que dejara de utilizarse en los marcos a partir de los años sesenta de la centuria³³⁹¹.

Por lo que respecta al aparejo son escasas las referencias en la bibliografía a su composición, si bien en el análisis científico efectuado en el marco que alojaba en su día *The Age of Innocence* de Reynolds, realizado en pasta prensada dorada al agua y al aceite, se identificó carbonato cálcico en el mismo³³⁹². Este material aparece también en el aparejo de las zonas doradas al agua del marco de *The Visit of Queen of Sheba to King Solomon*³³⁹³ antes citado. Sin embargo, en las publicaciones que contienen dichos estudios se elude mencionar el aglutinante del carbonato cálcico utilizado en ambos casos. Tampoco hemos localizado en la bibliografía ninguna referencia al número de estratos de aparejo que se aplicaban en esta centuria en Inglaterra. Por lo tanto, únicamente contamos con la información que proporcionan al respecto los diferentes

³³⁸⁴ Sawick, M., 2000, p. 23.

³³⁸⁵ Esta obra se conserva en el Concoran Gallery of Art de Washington. Roberts, L., 1988, <http://www.npg.org.uk/research/programmes/the-art-of-the-picture-frame/artist-sargent.php> [Consulta: 27 de junio de 2011]

³³⁸⁶ Material confeccionado con pasta de papel prensada que ya se había utilizado en Inglaterra para la ejecución de marcos y en la decoración de interiores desde el siglo XVII.

³³⁸⁷ Periódico dedicado integramente a las Bellas Artes que se publica en Londres con el título *The Art Union Monthly Journal* cuyo primer número aparece el 15 de febrero de 1839. http://www.ask.com/wiki/The_Art_Journal?o=2802&qsrc=999&ad=doubleDown&an=apn&ap=ask.com [Consulta: 29 de julio de 2014]

³³⁸⁸ Roberts, L., 1998 <http://www.npg.org.uk/research/programmes/the-art-of-the-picture-frame/artist-sargent.php> [Consulta : 29 de junio de 2011]

³³⁸⁹ Esta firma inicia su actividad en el año 1833, en 1834 pasa a denominarse Bielefeld & Knapp, de 1835 al 1864 C. F. Bielefeld y, por último, entre 1866 y 1869 retoma el nombre de Bielefeld & Co. Ibídem nota anterior.

³³⁹⁰ Ibídem nota anterior.

³³⁹¹ Ibídem nota anterior.

³³⁹² www.tate.org.uk/conservation/frames/frame-science.htm. [Consulta: 7 de abril de 2011]

³³⁹³ Sawick, M., 2000, pp. 22, 23.

textos de la época donde se menciona el uso de varias capas de aparejo confeccionado con carbonato cálcico y cola de pergamino³³⁹⁴.

En lo que atañe al bol, el de tono rojo se empleó tanto sobre las superficies de madera aparejada como en la ornamentación en relieve ejecutada con pasta prensada. Como ejemplo de esto último, podemos volver a citar el marco de Edward Poynter que presentaba dicho tipo de bol en las partes doradas al agua³³⁹⁵. Asimismo, el bol rojo se utilizaba para dorar los motivos de escayola de marcos de espejos o pinturas, tal y como se ha comprobado en el que aloja el cuadro *Madamme Edouard Pailleron* ya citado³³⁹⁶. Pero además, autores como Gregory mantienen que los artesanos ingleses de esta centuria emplearon a menudo bol azul grisáceo³³⁹⁷. Por su parte, Rivers and Umney señalan que en época victoriana se hizo uso de bol de tono negro en zonas puntuales debido a su fácil bruñido³³⁹⁸. Malcom Green³³⁹⁹ indica a su vez que las diferentes tonalidades de bol se obtenían añadiendo distintos pigmentos a los productos que se vendían ya preparados. Así, especifica que para el color amoratado o ciruela se añadía rojo oscuro al mordiente denominado *matt gold size*, cuyo color era achocolatado, y que el tono azul grisáceo se conseguía añadiendo polvo de grafito negro al mismo mordiente.

En lo relativo al pan de oro, de las referencias puntuales existentes en las fuentes bibliográficas y documentales se extrae que se fabricaban distintos tipos, cuya denominación estaba en función de las tonalidades que aportaban las aleaciones utilizadas en su confección. Este dato lo encontramos en una cita de Fennimore³⁴⁰⁰ relativa al batidor de oro londinense John King, quien fabricaba en Filadelfia panes de oro que definía como: *...deep yellow, lemon, and pale gold leaf... equal to the very best that can be bought in London*. Además, estos tipos de oro se mencionan en diferentes documentos ingleses, como vemos en un anuncio publicado en *The Years Art* del año 1895 sobre la producción de marcos de James Laham (activo entre 1869-1907)³⁴⁰¹: *Studio o Trial Frames Finished in Deep or Pale Gilt....* En los textos de la época figuran estos dos tipos como los más utilizados, considerándose además que el *deep gold*, más oscuro y de tono rojizo, era el mejor y el preferido para dorar³⁴⁰². Por su parte, el *pale gold* podía presentar en ocasiones un tono verdoso que recibía el nombre de *green gold*, empleado por lo general para conseguir contrastes en la superficie dorada con otra tonalidad de oro³⁴⁰³. Pero también hemos encontrado en ciertos documentos menciones al uso exclusivo de este tipo de oro en ciertos marcos. En concreto, este dato aparece en una carta que el pintor James Mc. Nelly Whistler escribe en 1878 al marquista, tallista y dorador Henry Murcott (1836-1910) encargándole un marco dorado con oro verde³⁴⁰⁴: *...also let there be a glass and have the pale green gold*³⁴⁰⁵. Así

³³⁹⁴ Reinnel, F., 1850, p. 76. Savory, C. H., 1888, pp. 62 y 63.

³³⁹⁵ Sawicki, M., 2000, pp. 22, 23.

³³⁹⁶ Roberts, L., 1998, <http://www.npg.org.uk/research/programmes/the-art-of-the-picture-frame/artist-sargent.php>. [Consulta: 21 de septiembre de 2011]

³³⁹⁷ Gregory, M., 1990, p. 117.

³³⁹⁸ Rivers, S. y Umney, N., 2003, p. 655.

³³⁹⁹ Green, M., 1990, p. 242.

³⁴⁰⁰ Fennimore, D., 1991, p. 140.

³⁴⁰¹ <http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/1.php>. [Consulta: 8 de octubre de 2011]

³⁴⁰² Savory, C.H., 1881, p. 61. Spon, J., 1886, p. 446.

³⁴⁰³ Reinnel, F., 1850, p. 75. Savory, C. H., 1881, p. 61.

³⁴⁰⁴ Este marco podría haberse encargado para que alojara la pintura *Nocturne in Blue and Silver* (1872-1878) que forma parte en la actualidad de una colección privada. Roberts, L., "Whistler's

mismo, la firma de tallistas, doradores y marquistas Foord & Dickinson (1859-1889) fabricaron, según aparece en los registros de sus obras de los años 1876-1878, un marco dorado con oro verde para alojar probablemente la pintura *Harmony in Blue and Silver. Tourville 1865*, también obra de Whistler: *A wainscot reeded frame own pattern gilt with green gold*.³⁴⁰⁶ Por último, en relación al oro limón recogemos aquí el anuncio del marquista y comerciante de pinturas Frederick Searle Nichols (1834-1906) en *The Year's Art* de 1884, donde se especifica que en sus marcos empleaba: *...22 carat gold, either the ordinary or Lemon shade*.³⁴⁰⁷ De esta referencia no resulta posible determinar la tonalidad del oro que se define como “común” o “habitual”.

En cuanto a la pureza del oro utilizado en el dorado del mobiliario, no hemos encontrado menciones a esta cuestión en las fuentes, a excepción de la referencia que aparece en el anuncio arriba citado en el que se alude al empleo de oro de 22 quilates. Sin embargo, podemos aventurar, teniendo en cuenta que los tonos más claros van aleados con una mayor proporción de plata que en el caso del oro más oscuro, que el *pale gold* o el *green gold* eran de menor ley, probablemente por debajo de los 20 quilates, tal y como sucede en la actualidad.

Por otra parte, también hemos localizado referencias al uso de oro falso, denominado *Dutch gold*, en los marcos de esta centuria como figura en un anuncio de los marcos suministrados por la compañía Aitken Dolt & Son (activos entre 1880-1984), tallistas, doradores, marquistas y a partir de 1890 comerciantes de arte: *French, Ownhand-made... manufactured Dutch Metal Imitations*.³⁴⁰⁸ Así mismo, Mitchell y Roberts³⁴⁰⁹ afirman que los marcos realizados en pasta prensada de peor calidad se doraban con *Dutch Gold*. Este oro se fabricaba en gruesas láminas conformadas por una aleación de cobre y cinc en proporciones variables³⁴¹⁰, aunque lo habitual era utilizar de un 25-30% de cinc y un 70-75% de cobre³⁴¹¹. Por su parte Fennimore³⁴¹² señala, con relación a los muebles americanos, que el *Dutch leaf* se confeccionaba del mismo modo que el oro fino pero fijando, por lo general, después a los paneles un papel. A la hora de dorar, la zona que llevaba papel se encolaba a la superficie, quedando la parte metálica a la vista. Además, según el texto de Whittock³⁴¹³, este metal se utilizaba en Inglaterra en las decoraciones escenográficas, indicándose también en el mismo que el mejor sistema para fijarlo a las superficies era utilizar cola animal.

Correspondence”, 2003, <http://www.npg.org.uk/research/programmes/the-art-of-the-picture-frame/artist-whistler.php>

[Consulta: 3 de julio de 2011]

³⁴⁰⁵ Ibídem nota anterior.

³⁴⁰⁶ Simon, J., 2007, <http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/f.php>

[Consulta: 3 de julio de 2011].

³⁴⁰⁷ Simon, J., 2007, <http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/s.php>

[Consulta: 3 de julio de 2011]

³⁴⁰⁸ Simon, J., 2007, <http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/d.php>

[Consulta: 3 de julio de 2011]

³⁴⁰⁹ Mitchell, P., y Roberts, L., 1996b, p. 344.

³⁴¹⁰ Rivers, R., y Umney, N., 2003, p. 646.

³⁴¹¹ Fennimore, L., 1991, p. 145.

³⁴¹² Ibídem nota anterior.

³⁴¹³ Whittock, N., 1828, p. 83.

Para finalizar con el análisis de los metales utilizados en el dorado de las superficies de los muebles, señalaremos que el polvo de oro podía servir para dar ligeros toques en ciertas zonas como aquellas de menor relieve o más rehundidas³⁴¹⁴.

Por lo que atañe al dorado con mordiente graso podemos destacar el caso de los marcos de roble dorados directamente sobre la madera, sin emplear aparejo de yeso, material imprescindible para el dorado al agua. Como dato ilustrativo al respecto, podemos citar una carta que escribe el 4 de febrero de 1878 el pintor Whistler al marquista Henry Murcott en la que le conmina a eludir el aparejo de yeso en un marco de roble para una de sus obras: *...let the inside flatts be of the same oak as the rest of the frame and no stucco preparation...*³⁴¹⁵. No hemos encontrado referencias al mordiente empleado en estos marcos aunque uno semejante fabricado por Francis Draper en 1912, que enmarca el retrato *Sir William Blake Richmond*, obra de Robert Louis Stevenson (1842-1921) del año 1887, está dorado al aceite³⁴¹⁶. También podemos recordar aquí el texto de Savory donde se indica que para dorar el roble, con el fin de que se evidenciara su veteado, se aplicaban en primer lugar a brocha dos o tres capas de *polish*, es decir de un barniz al alcohol a base de goma laca y colofonia, sobre el que se extendía el mordiente denominado *oil gold size* confeccionado, como sabemos, con aceite de linaza cocido y pigmento ocre³⁴¹⁷.

Así mismo, los marcos realizados en pasta o escayola con mucha frecuencia se redoraron por completo al aceite. Igualmente, este sistema se solía emplear para las zonas mate de marcos y otros objetos de mobiliario, tal y como se ha constatado en algunos de los análisis referenciados en este capítulo y como aparece también citado en los textos de época.

3.2.1.2. REPARACIONES Y TRANSFORMACIONES

Para concluir el estudio del dorado masivo en los muebles del siglo XIX, es preciso destacar lo frecuente de las intervenciones llevadas a cabo en los mismos, hasta el punto de constituir una de las tareas más habituales de los doradores³⁴¹⁸. Este hecho justifica la inclusión en la obra de Savory de numerosas fórmulas e instrucciones para reparar los marcos de pinturas y espejos antiguos dorados. Además, cabe mencionar que las reparaciones implicaban casi siempre la eliminación del dorado e incluso del aparejo original y su sustitución por otros nuevos³⁴¹⁹, que además podían ser diferentes de aquellos. Como ejemplo de redorado, utilizando un método diferente al primigenio, podemos citar el caso del marco de la pintura de Thomas Stothard *Shakespeares principal characters* que en origen estaba dorado al agua y en ciertas zonas al aceite y que, posteriormente, fue dorado por completo al aceite³⁴²⁰. También podemos mencionar el marco que aloja *The Age of Innocence* de Joshua Reynolds, realizado con

³⁴¹⁴ Reinnel, F., 1850, p. 80.

³⁴¹⁵ Roberts, L., 2003 <http://www.npg.org.uk/research/programmes/the-art-of-the-picture-frame/artist-whistler.php> [Consulta: 3 de julio de 2011]

³⁴¹⁶ Mitchell, P., y Roberts, L., 1996b, p. 40.

³⁴¹⁷ Savory, C.H., 1881, pp. 59 y 159.

³⁴¹⁸ Savory, C.H., 1881, p. 31.

³⁴¹⁹ Savory, C.H., 1881, p. 77.

³⁴²⁰ Dabrowa, B., 2004.. <http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-46/the-conservation-of-three-gilded-frames-for-the-new-paintings-galleries-at-the-victoria-and-albert-museum/> [Consulta: 3 de abril de 2014]

pasta dorada al aceite sobre bol amarillo y que, posteriormente, fue redorado en ciertas zonas al agua sobre bol rojo, empleando una gruesa capa de aparejo de yeso, mientras que otras zonas se redoraron al aceite. Más tarde este marco se volvió a dorar al agua utilizando bol de tono naranja³⁴²¹.

Así mismo, en las facturas de los artífices hemos localizado referencias al redorado de los muebles, haciendo uso en ocasiones de un nuevo aparejo de yeso. Recogemos aquí una cuenta del año 1811 de James Newton donde se menciona este hecho en relación a dos pantallas³⁴²²: *New whitening the frames & regilding 2 cheval screens*.

El reiterado redorado de los marcos de pinturas y espejos se constata también en las etiquetas comerciales de ciertos artífices, como es el caso de la del tallista, dorador y fabricante de marcos de espejos y pinturas Benjamín Louis Lacand (1809-1848) donde figuraba³⁴²³: *Old frames re-gilt*. El mismo dato aparece en la del tallista y dorador Thomas Noble (1814-1834)³⁴²⁴. Además, en la etiqueta (fechada en el año 1838) que aparece en algunas obras de Frederick Thomas Tate (1811-1883)³⁴²⁵ se puede leer:

Practical Gilder and Frame Maker, Picture Restorer and Dealer in Works of Art... Manufacturer of Gilt Consoles, Looking Glasses, Window Cornices and Ornamental Designs generally for Decorative purposes; Old Gilt Work Cleaned or Re-gilt in superior manner.

Por último, cabe mencionar que las reparaciones podían limitarse también a la limpieza de las superficies doradas³⁴²⁶.

3.2.2. DORADO Y MADERA VISTA

En Inglaterra los muebles *Regency* realizados en madera de caoba con mucha frecuencia presentaban ciertas partes doradas, como se constata en ejemplares que se conservan en la actualidad. Así mismo, en las facturas de los artífices existen referencias a este tipo de ornamentación. En este sentido podemos citar las cuentas de la empresa Morel & Seddon del año 1830 por los muebles suministrados a Stafford House, entre los que se encuentra un importante número de asientos y dos pantallas de chimenea³⁴²⁷:

...To 2 elbow chairs in the style of Louis the 14th of fine mahogany highly polished... gilt in the best manner in mat & burnished gold... To 2 confidants of fine mahogany finely polished... gilt in the best manner in mat & burnished gold... To 2 pole screens... finely carved and finished in mahogany and mat and burnished gold ... To 2 cheval fire screens of fine mahogany highly polished... the whole of the ornaments carved and finished in the best manner in mat & burnished gold... To 16 elegantly shaped chairs of fine mahogany highly polished... gilt in the best manner in mat and burnished gold... To 2 large mahogany sofas... gilt in the best manner in mat and burnished gold... To 4 cabriole chairs of polished mahogany ... gilt in the best manner

³⁴²¹ <http://www.tate.org.uk/conservation/frames/frame-science.htm>. [Consulta: 10 de julio de 2011]

³⁴²² Elwood, G., 1995, p. 187.

³⁴²³ Simon, J., 2007, <http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/l.php> [Consulta: 10 de julio de 2011]

³⁴²⁴ Simon, J., 2007, <http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/n.php> [Consulta: 10 de julio de 2011]

³⁴²⁵ Simon, J., 2007, <http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/t.php> [Consulta: 10 de julio de 2011]

³⁴²⁶ Savory, C. H., 1881, p. 203.

³⁴²⁷ Yorke, J., "Desiré Dellier. Arant Scoundrel", *Furniture History*, vol. XXXII, 1996, pp. 62, 63, 64, 65, 68, 69.

in mat and burnished gold... To a cheval screen of fine mahogany highly polished... richly carved & gilt in the best manner in mat & burnished gold... To 2 mahogany cabriole elbow chairs... polished... gilt in the best manner in mat & burnished gold... To 8 elegant round back gondola chairs of very fine mahogany highly polished... gilt in the best manner in mat & burnished gold...

También en las facturas de Dellier para Stafford House, fechadas entre 1834-1835, aparecen algunos asientos realizados en caoba de Honduras con elementos dorados, uno de ellos³⁴²⁸: *...carv'd circular back state chair, top supported by cornucopias surmounted with bouquets handsom foliage & ca finish^d. in matt & burnish^d. Gold...y otro de caoba española: ...highly polished the ornamental parts in matt and burnish'd gold...*

Como hemos podido constatar, en todos los muebles relacionados las superficies doradas presentaban contrastes mate-brillo. Ello indica, tal y como venimos reiterando, el empleo de dorado al agua en las zonas bruñidas, mientras que en las mate podría haberse utilizado el mismo sistema o bien haberse fijado el oro con un mordiente graso. Este último método se aplicó en unas butacas realizadas en el año 1814 por Thomas Chippendale (el joven) para Stourhead House (Wiltshire), propiedad de Richard Colt Hoare³⁴²⁹. En la factura de este artífice se hace alusión al dorado mate de las mismas: *... 2 large Mahy Elbow Chairs with run mouldings and panelled backs fluted goloss all run inside & out, pannelled rails & quilld term feet all relieved with Matt Gold...*

Por último, cabe destacar que en los muebles contruidos en caoba podía aplicarse también el *double gilding*, como se constata en una factura de Desiré Dellier para la segunda duquesa de Sutherland en Stafford House³⁴³⁰: *...An Elaborately carved... Napoleon Elbow Chair in double Matt & burnish'd gold...* También Morel y Seddon suministraron para dicha mansión varios sofás así dorados: *...of the best seasoned mahogany for frames... double gilt...*³⁴³¹.

Otra de las maderas más utilizadas en Inglaterra en la construcción del mobiliario desde principios del siglo XIX fue el palo rosa, que también solía resaltarse con dorados. De hecho, George Smith afirma en su obra *Designs for Household Furniture and Interior Decoration* del año 1808 que las consolas debían realizarse en esta madera en unión con el dorado, especificando además que este debía ser mate para que produjera la apariencia del metal³⁴³². Probablemente Smith aludiera con ello a que el oro debía imitar las aplicaciones o incrustaciones de bronce dorado, tal y como indica Whittock³⁴³³ al referirse al dorado de las superficies de los muebles que simulaban el palorosa. Sin embargo, de esta referencia no podemos extraer si el dorado debía aplicarse al agua³⁴³⁴ o con un mordiente graso³⁴³⁵ ya que con ambos procedimientos podía obtenerse el aspecto mate del oro que recomienda Smith.

³⁴²⁸ Yorke, J., 1997, vol. XXXIII, p. 260.

³⁴²⁹ Dudley, D. y Wood, L., "The weeping woman commode and other orphaned furniture at Stourhead by the Chippendales, senior and junior", vol. XLVII, 2011, p. 99.

³⁴³⁰ Yorke, J., 1997, p. 260.

³⁴³¹ Yorke, J., 1996, vol. XXXII, pp. 47, 48.

³⁴³² Edwards, R., 1987, p. 598.

³⁴³³ Whittock, N., 1828, p. 73.

³⁴³⁴ Un dato que aporta Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 118.

³⁴³⁵ Whittock, N., 1828, p. 73.

Años más tarde Loudon señala que las consolas denominadas *pier consol tables*, que se colocaban normalmente en los entrepaños de las ventanas, se construían en palo rosa, aplicándose a veces dorado en la talla, en especial en aquellos prototipos que imitaban el estilo Luis XIV³⁴³⁶. Esta madera se utilizó también en otro tipo de mesas como las denominadas *sofa tables* que, en opinión de Edwards, presentaban un aspecto muy llamativo al destacarse el palo rosa con dorados³⁴³⁷. Por último, podemos mencionar su abundante uso en la ejecución de tumbonas y sofás con talla dorada³⁴³⁸.

Por otra parte, en este país fue habitual dorar parcialmente los muebles de roble. En este sentido podemos mencionar que, según Loudon, las *drawing room chairs*³⁴³⁹ podían construirse en roble o roble y ébano con la talla ornamental dorada³⁴⁴⁰. Un ejemplo de ello sería un conjunto de sillas para cuarto de estar, de entre 1816-1818, atribuido a Bullock³⁴⁴¹.

Así mismo, en los documentos de la época aparecen muebles con dicha ornamentación, como es el caso de las facturas de John Gregory Crace para Leighton Hall correspondientes a los años 1857-1858, donde figura una pantalla tallada en estilo gótico en roble parcialmente dorado³⁴⁴²: *...To making an elaborate carved screen in oak of Gothic design, with carved canopy heads, varnished & part decorated in gold & color...*

Por su parte, los muebles de nogal podían ir también parcialmente dorados, como se constata en una factura de John Gregory Crace de 1857-1858 para Leighton Hall³⁴⁴³: *...To a large oval shaped centre Ottoman on Walnut wood legs French polished & partly gilt... To an Angular Ottoman... en suite...* Así mismo, se puede citar aquí una factura del año 1869 de la firma Holland and Sons por una sillería de comedor suministrada a Dorchester House, Park Lane, (Londres)³⁴⁴⁴: *...30 Large dining room chairs in walnut-tree carved and relieved in gold, on Hermes and panelled legs...* Además, existen espejos victorianos de nogal con toques de oro, algunos de los cuales aparecen recogidos en el texto de Robert Child³⁴⁴⁵.

Para finalizar, señalaremos que la ornamentación en relieve de estos muebles podía realizarse también con pasta prensada, como sucede en un par de candelabros chapeados en roble y parcialmente dorados obra de George Bullock (1777-1818) de hacia 1818 para Pedro de Souza y Holstein (1781-1850), primer duque de Palmella, cuando era

³⁴³⁶ Loudon, J. C., 1846, p. 1065 y fig. 1940, 1941, 1943, 1944, pp. 1065, 1066.

³⁴³⁷ Edwards, R., 1987, p. 240.

³⁴³⁸ Edwards, R., 1987, p. 272.

³⁴³⁹ Según Sheraton las *drawing rooms* eran las estancias más importantes de las casas nobles al ser allí donde se recibía a las personas de mayor rango, de ahí que se exigiera en ellas el mobiliario más rico Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 201.

³⁴⁴⁰ Loudon, J. C., 1846, p.1095.

³⁴⁴¹ Wood, L., "A letter from George Bullock's Workmen", *The Furniture History Society Newsletter*, n° 174, May, 2009, s/p.

³⁴⁴² Aldrich, M. y Shifman, B., "Pugin and the Furnishing of John Naylor's Leighton Hall", *Furniture History*, vol. XLI, 2005, p. 117.

³⁴⁴³ Aldrich, M. y Shifman, B., 2005, vol. XLI, pp. 164, 165.

³⁴⁴⁴ Anderson, C. M., "W. Bryson and the Firm of Holland and Sons", *Furniture History*, vol. XLI, 2005, p. 219.

³⁴⁴⁵ Child, R., 2003, p. 162.

embajador en Londres. En un análisis efectuado en el Victoria and Albert Museum se estableció que la decoración tallada estaba dorada al aceite sobre bol amarillo³⁴⁴⁶.

3.2.3. DORADO Y PINTURA

La combinación de pintura monocroma con el dorado sigue siendo un recurso decorativo presente en el mobiliario inglés del primer tercio de la centuria. Un dato ilustrativo al respecto lo encontramos en el texto de Sheraton³⁴⁴⁷ donde se indica en relación a los *Grecian couches* que debían acabarse en blanco y oro.

También, en las facturas de los artífices aparecen referencias a la combinación del blanco y el dorado en los muebles, como vemos una cuenta de Thomas Chippendale (el joven) por muebles realizados para Richard Colt Hoare en el año 1802, entre los que figuran³⁴⁴⁸:

...2 long Sofa seats with thick squab cushions stuffed very hard in fine linen & finished in white and gold... Two painted white and parcel gilt corner tables each with carved applied trellis on a bowed frieze and corner painted shelf with gilt lines; three square-sectioned tapering legs are decorated with overlapping coin pattern and gilt ball feet.

Igualmente, entre el mobiliario que suministra la firma Morel & Seddon en el año 1830 a Lord Stafford aparecen varios asientos pintados de blanco y dorados³⁴⁴⁹:

...2 easy chairs in the style of Louis the 14th with curved backs, scroll elbows swept rails and legs, moulded and enriched with finely carved scrolls foliage bunches of flowers & other ornaments, the whole finished in the best manner in mat & burnished gold on a white burnished ground...

2 cabriole chairs with curved backs and elbows, supported by scroll standards on swept rails and legs the whole moulded & richly ornamented with finely carved bunches of flowers, scroll, foliage, shell & other ornaments gilt in the best manner in mat & burnished gold on a white ground...

8 chairs without elbows with curved backs, swept legs and rails richly carved & ornamented in foliage flowers, husk, scroll and shell centres & c. the whole finished and gilt in the best manner in mat & burnished gold on a white ground...

a large sofa with a scroll back swept seat rail and curved legs the frames moulded & enriched with carved scrolls, foliage, flowers, cross leaves with fan and shell centres & c the whole relieved in the best manner in mat and burnished gold, on a white burnished ground...

Vemos que en estos documentos no se menciona el tipo de pintura utilizada para ejecutar los revestimientos pictóricos blancos. No obstante, en ciertos textos del último cuarto de la centuria³⁴⁵⁰ se afirma que en los muebles blancos y dorados se aplicaban dos o tres capas de albayalde aglutinado en cola de pergamino. Además, se especifica que cuando se deseaba barnizar la superficie se daban sobre la misma dos manos de cola floja para que la pintura no absorbiera el barniz. Sin embargo, el único dato que se aporta sobre el mismo es que se trataba de barniz “blanco”. Pensamos que con ello se alude quizá a uno confeccionado con resina incolora como la sandáraca o el copal.

³⁴⁴⁶ Green, M., 1991, p. 243.

³⁴⁴⁷ Sheraton, T., 1970, vol. II, pp.247, 248.

³⁴⁴⁸ Goodison, J., 2005, p. 84.

³⁴⁴⁹ Yorke, J., 1996, vol. XXXII, pp. 58, 59 y 71.

³⁴⁵⁰ Savory, C .H., 1881, p. 76.

En cuanto al dorado de estos muebles pudo haberse aplicado únicamente al agua, bruñendo después la superficie que se deseaba que fuera brillante y eludiendo esta operación en las partes mate. Pero también, como hemos venido reiterando con relación a este asunto, las zonas mate podrían haberse dorado con mordiente graso.

Por otra parte, en los muebles pintados el dorado también podía ser “doble”, como aparece documentado en relación a dos mesas talladas pintadas de blanco y doradas, realizadas en caoba de Honduras por Desiré Dellier³⁴⁵¹ entre 1835-39 para la duquesa de Southerland y destinadas a Stafford House³⁴⁵²: ...*finishd in double green and amber gold and enamel'd white*. En esta factura vemos que en la superficie dorada de las mesas se combinaban dos tonos de oro distintos, uno de ellos verde, que como hemos mencionado al hablar de los muebles con dorado masivo, se empleaba para obtener contrastes en las superficies doradas. En cuanto al oro de tono ámbar, no hemos localizado otras referencias al mismo en las fuentes. Sin embargo, es posible que se tratara de pan de oro de color amarillo oscuro semejante al de la resina fósil así denominada, pudiéndose por tanto incluir éste en el género llamado en ese país *deep gold*.

La policromía en unión con el oro fue también muy utilizada en los muebles de estilo medieval fabricados en la segunda mitad de la centuria, inspirados formal y decorativamente en prototipos de época. Como ejemplo podemos citar un par de cabinets diseñados por William Burges (1827-1881) en 1858 para H.G. Yatman³⁴⁵³. La decoración pictórica del exterior de estos muebles, a base de motivos góticos y leyendas, se dispone en el frente del copete en forma de tejadillo. Por su parte, el interior presenta en el techo estrellas doradas en un fondo azul sobre una arcada pintada³⁴⁵⁴. Este artífice diseñó además otros muebles en estilo neogótico, como un lavabo policromado y dorado fechado en 1860³⁴⁵⁵ o la denominada *Golden Bed*³⁴⁵⁶ del año 1879 (Fig. D.89). Estos dos objetos fueron proyectados por Burgues para la habitación de invitados de su casa de Londres (the Tower House en Melbury Road, Kengsinton). La cama, de madera tallada y torneada, está decorada en ciertas zonas con fragmentos de espejos y manuscritos miniados. Además, la superficie está dorada al aceite y cubierta con un barniz amarillo transparente sobre el que se disponen en ciertas zonas mariposas, flores y estrellas pintadas en rojo mediante la técnica del estarcido³⁴⁵⁷. Por lo que respecta al lavabo, quizá se doró también al aceite al haberse proyectado por el mismo diseñador y para las mismas dependencias. Igualmente, arquitectos como Norman Shaw (1831-1912) diseñaron muebles medievales policromados y dorados. Este es el caso de una cuna del año 1861, construida en roble tallado y torneado, con

³⁴⁵¹ Este artífice realizó además para la duquesa de Southerland una sillería, probablemente en estilo Kent, pintada de blanco y dorada. Yorke, J., 1996, vol. XXXII, p. 261.

³⁴⁵² Ibídem nota anterior.

³⁴⁵³ Estos muebles pertenecen a la colección del Victoria and Albert Museum, inv. CIRC. 216: 1, 2-1961 y CIRC. 218: 1-1961.

³⁴⁵⁴ Este autor basaba sus diseños de *cabinets* en los armarios medievales que había contemplado en las catedrales del norte de Francia. Esta información aparece en la ficha de catalogación del museo. <http://collections.vam.ac.uk/item/O61225/the-yatman-cabinet-cabinet-burges-william/> [Consulta: 22 de septiembre de 2011]

³⁴⁵⁵ Victoria and Albert Museum, inv. W. 4 to D-1953.

³⁴⁵⁶ Victoria and Albert Museum, inv. W.5: 1 to 10-1953.

³⁴⁵⁷ Según consta en la ficha de catalogación del V&A. <http://collections.vam.ac.uk/item/O61210/the-golden-bed-bed-burges-william/> [Consulta: 25 de septiembre de 2011]

paneles pintados en diferentes tonos en los que se representan los símbolos del zodiaco³⁴⁵⁸.

Por otra parte, en esta centuria la policromía se utilizó también para la realización de marmolizados³⁴⁵⁹. Esta técnica podía ejecutarse tanto al temple como al aceite y se empleó para ornamentar ciertas zonas de los muebles, como los tableros de las mesas. Pero además, esta técnica pictórica podía revestir por completo determinados objetos como sillas³⁴⁶⁰ y marcos.

Por último, cabe mencionar que el dorado, que muchas veces hacía de fondo de los motivos policromados, podía decorarse con trabajos de cincel. Un ejemplo de ello lo tenemos en el marco que aloja la pintura titulada *The Fisherman* (Cyril Benone Colman) de 1880, diseñado y probablemente también realizado por su autor William Holman Hunt (1827-1910), cuyas entrecalles con flores y frutas en diferentes colores presentan graneados³⁴⁶¹.

3.2.4. DORADO E IMITACIÓN DE MADERAS

En Inglaterra la imitación de ciertas maderas con pintura o tintes fue una práctica habitual en el siglo XIX. Según Rivers y Umney³⁴⁶² este hecho se debía no solo a cuestiones económicas sino también a la interrupción de la importación de maderas por las guerras entre este país y Francia. Además, estos autores³⁴⁶³ indican que la imitación del veteado de ciertas maderas se recomendaba por los expertos en la decoración de interiores. Sin embargo, a mediados de siglo estos procedimientos se censuran por considerarlos engañosos y a finales de la centuria pasan a asociarse con el mobiliario de menor calidad³⁴⁶⁴. En concreto, una de las maderas que se imitó con profusión fue el palorosa, en especial durante el periodo *Regency*, como lo testimonian los numerosos ejemplares que perviven en la actualidad. Entre los ejemplos que podemos mencionar se encuentran varias butacas realizadas en 1806 por James Newton³⁴⁶⁵, en madera de haya simulando palorosa y parcialmente doradas, siguiendo un diseño de Thomas Hope³⁴⁶⁶.

Dos de estas butacas se conservan en el Royal Pavilion de Brighton y otra pareja en el Victoria and Albert Museum³⁴⁶⁷. Según Ellwood, este conjunto comprendía por lo menos ocho asientos. Así mismo, podemos citar aquí una sillería datada en 1820 y

³⁴⁵⁸ Victoria and Albert Museum, inv. CIRC.847.1 to 3-1956.

³⁴⁵⁹ Whittock, N., 1828, p. 77. Rivers, S. y Umney, N., 2003, p. 34.

³⁴⁶⁰ Whittock, N., 1828, p. 77.

³⁴⁶¹ Mitchell, P., y Roberts, R., 1996b, p. 398.

³⁴⁶² Rivers, S., y Umney, N., 2003, p. 34.

³⁴⁶³ Ibídem nota anterior.

³⁴⁶⁴ Ibídem nota anterior.

³⁴⁶⁵ James Newton (?-1829) recurrió con frecuencia al empleo de esta técnica decorativa en sus muebles desde finales del siglo XVIII. Ellwood, G., "James Newton", *Furniture History*, vol. XXXI, 1995, p.134.

³⁴⁶⁶ Hope, T., *Household Furniture and Interior Decoration*, 1807, fig. XXII, nº 6.

³⁴⁶⁷ Inv. W.49.1-1949 y W.50-1949.

compuesta por cinco asientos que se inspira formalmente en la *klysmos*³⁴⁶⁸, atribuida a Thomas Chippendale el joven³⁴⁶⁹.

También en los textos de la centuria encontramos referencias a lo reiterado de esta práctica, en especial en el de Nathaniel Whittock del año 1828, analizado en la parte de este capítulo dedicado a las fuentes literarias, donde se menciona con relación a las sillas de madera de haya: *...the excellent imitation of rosewood chairs, which are now so commonly sold at every broker's shop...*³⁴⁷⁰. En cuanto a la técnica utilizada para simular dicha madera, aunque no hemos encontrado publicaciones sobre estudios científicos que permitan establecer con certeza el método seguido, conviene recordar que en el texto de Whittock³⁴⁷¹ se señala que se podía recurrir tanto al uso de tintes como de pintura aplicada al temple o al óleo, siendo este último sistema el más idóneo al efecto. En todos los casos la superficie se acababa con barniz. Con estos métodos se podían decorar además, librerías, mesas y sofás³⁴⁷². Por lo que respecta al dorado, Whittock³⁴⁷³ indica que se empleaba con frecuencia para imitar las incrustaciones de bronce. El oro debía aplicarse con mordiente graso antes de extender el barniz y cuando la pintura estaba bastante seca y dura³⁴⁷⁴.

No obstante, la madera de palo rosa podía simularse también con laca, según aparece mencionado en ciertos documentos de la época. Este podría ser el caso de una sillería *Regency* con apoyabrazos en forma de delfín, respaldos curvados hacia fuera y patas de sable atribuida a Gillows y realizada hacia 1806, probablemente para Norton Hall (Daventry), residencia de Beriah Botfield, según las referencias que figuran en los inventarios de dicha mansión³⁴⁷⁵. Este tipo de decoración se utilizó también en un conjunto de asientos suministrados para la alcaldía de Londres, que se recoge en una relación de gastos del año 1803: *...jappaned Black rose wood and rich burnished gold*³⁴⁷⁶. Vemos que en este caso el oro se aplicó al agua y se bruñó.

Otras maderas que se simulaban en los muebles fueron el roble y el ébano que, con frecuencia, se acompañaban con dorados. Este dato aparece en el texto de Loudon³⁴⁷⁷ donde se dice, en relación a las *drawing room chairs* en estilo gótico, que podían realizarse en una madera fácil de tallar que se doraba y pintaba para imitar el roble o el ébano. Además, este autor³⁴⁷⁸ describe el sistema para imitar el roble que consistía en aplicar primero dos capas de imprimación confeccionadas con blanco de plomo, seguidas de otra de pintura a base de pigmento amarillo claro u ocre, según los casos.

³⁴⁶⁸ Silla de la antigua Grecia con patas traseras en forma de sable que se curvan hacia atrás y las delanteras hacia delante para equilibrar la forma de las otras. Respaldo rematado a la altura de los hombros por un tablero horizontal cóncavo.

³⁴⁶⁹ Esta obra estaba ubicada en origen en el hall de entrada de Harewood House (Yorkshire), mansión decorada en estilo egipcio. Beard, G. y Goodison, J., 1987, p. 261.

³⁴⁷⁰ Whittock, N., 1828, p. 88.

³⁴⁷¹ Whittock, N., 1828, pp. 88, 89,

³⁴⁷² Whittock, N., 1828, p. 73.

³⁴⁷³ Ibídem nota anterior.

³⁴⁷⁴ Whittock, N., 1872, p. 80.

³⁴⁷⁵ Un par de butacas que formaban parte de dicho conjunto salieron a la venta en Londres en la subasta celebrada en Christie's en el año 2002. (Lot 423) <http://www.invaluable.com/auction-lot/a-pair-of-regency-simulated-rosewood-and-parcel-g-423-c-bwzycryc5t>

[Consulta: 23 de julio de 2011]

³⁴⁷⁶ Ibídem nota anterior.

³⁴⁷⁷ Loudon, J. C., 1846, p. 1095.

³⁴⁷⁸ Loudon, J. C., 1846, p. 318.

Una vez seca la superficie, se ejecutaba el veteado con una sustancia denominada *meglip* que podía elaborarse con distintas mezclas. Loudon³⁴⁷⁹ aporta una de ellas a base de acetato de plomo, polvo de trípoli, aceite de linaza, cera blanca y esencia de trementina. Esta mezcla se extendía en la superficie y, antes de que secara por completo, se ejecutaba el veteado pasando por encima un peine de cuerno de los que fabricaban los peñeros.

En cuanto al ebanizado en unión con el oro, podemos citar como ejemplo de esta ornamentación en los muebles algunas de las *Grecian chairs* diseñadas por Hope e ilustradas en su texto del año 1807³⁴⁸⁰. También, entre los prototipos de butacas que aparecen en la obra de George Smith de 1808 en estilo griego o egipcio, figuran algunos ejemplares destinados a realizarse en madera ebanizada resaltada con talla dorada. En este sentido podemos mencionar una butaca, datada entre 1799 y 1808³⁴⁸¹, en estilo egipcio en madera de haya pintada de negro que contrasta con el dorado dispuesto en el faldón y en el respaldo, con pies de garra de león dorados³⁴⁸². Así mismo, existen otros ejemplares semejantes, muchos de ellos destinados a los *drawing rooms* con patas delanteras en “monopodo” que rematan bajo los brazos en cabezas de león, esfinges aladas u otros motivos clásicos y con pies de garra de animal.

Dicho juego cromático se utilizó además en un tipo de silla *Regency*, denominada por sus fabricantes *Trafalgar chair*, en honor de la victoria de Nelson en 1805. Estas sillas, muy ligeras y que formalmente recuerdan a la *klysmos*, fueron muy populares a partir de 1808³⁴⁸³. Un ejemplar de este estilo, realizado en madera de haya lacada en negro y dorada de autoría desconocida, se conserva en el Victoria and Albert Museum³⁴⁸⁴.

En la segunda década del siglo continua utilizándose esta combinación cromática en los asientos, como se puede apreciar en una silla de hacia 1820 ebanizada con respaldo en forma de lira dorada³⁴⁸⁵.

El empleo del ebanizado con el oro aparece también con asiduidad en los marcos de espejo circulares *Regency*, a los que ya nos hemos referido anteriormente. El ebanizado podía revestir tanto la talla como el filo del marco o las entrecalles. Como ejemplo de ello se puede citar un espejo del año 1815 soportado por un atlante y dos serpientes ebanizadas flanqueando la parte superior del marco³⁴⁸⁶. Así mismo, en el texto de Child se recogen numerosos ejemplares con esta técnica decorativa, algunos de los cuales, contruidos entre 1810-1815 presentan un águila ebanizada rematando el copete³⁴⁸⁷.

³⁴⁷⁹ Ibídem nota anterior.

³⁴⁸⁰ Edwards, R., 1987, p. 236.

³⁴⁸¹ Esta obra se conserva en el Victoria and Albert Museum, inv. W.14-1945.

³⁴⁸² Este rico ejemplar pertenecía a un conjunto de diez realizado probablemente para Leigh Court.

<http://collections.vam.ac.uk/item/O78951/armchair/>

[Consulta: 28 de julio de 2011]

³⁴⁸³ Año en el que aparece el primer diseño de estas sillas bajo la denominación *Trafalgar* en el catálogo de precios *The London Chair-Makers and Carvers Book of Prices Supplement* según se indica en la ficha de catalogación del Victoria and Albert Museum. <http://collections.vam.ac.uk/item/O52959/trafalgar-chair-unknown/> [Consulta: 12 de septiembre de 2011]

³⁴⁸⁴ Inv. W.27:1, 2-1958.

³⁴⁸⁵ Publicada por Beard, G. y Goodison, J., 1987, p. 261.

³⁴⁸⁶ Beard, G. y Goodison, J., 1987, p. 274.

³⁴⁸⁷ Child, G., 1990, pp. 150-153.

La combinación del ebanizado con el oro se sigue empleando en la segunda mitad de la centuria en ciertos muebles realizados en estilo medieval, como es el caso de una mesa diseñada en 1865 por el arquitecto Philip Webb (1813-1915) para la residencia de Vernon Lushington en el nº 36 de Kensington Square. Esta mesa lleva molduración estriada dorada al agua en el faldón y en los pies³⁴⁸⁸. Podemos mencionar también una silla ebanizada de hacia 1870 diseñada por Christopher Dresser (1834-1904), con decoración incisa dorada de inspiración egipcia en las patas y de tipo floral en el respaldo³⁴⁸⁹. El diseño de esta silla aparece en el texto que publica Dresser en el año 1873 *Principles of Decorative Design in the manner of an Egyptian Chair*³⁴⁹⁰.

En cuanto a la técnica utilizada para la realización del ebanizado, podía recurrirse a diferentes sistemas entre los que se encontraba la aplicación de tintes de color negro, confeccionados con diferentes fórmulas a base de colorantes vegetales como el campeche o la nogalina y también con pigmentos, como el azul, que se cocían en vinagre para su disolución³⁴⁹¹. Pero además, el ebanizado con mucha frecuencia podía realizarse con pintura al temple, al óleo o al barniz. La última técnica se ha identificado en dos sillas en estilo egipcio negras y doradas que en origen formaban parte de un conjunto de cuatro diseñado por Thomas Hope para la habitación egipcia de su residencia de Londres e ilustradas en su texto publicado en el año 1807³⁴⁹². Dos de estas sillas las adquirió en 1894 el Museum of Applied Arts and Sciences de Sydney. Durante el proceso de restauración de estos asientos se comprobó, a través de un estudio científico, que la pintura negra que simulaba el ébano se extendía sobre aparejo de yeso y que estaba confeccionada con goma laca y pigmento negro³⁴⁹³.

Por lo que respecta al dorado de las superficies que imitaban diferentes maderas, éste solía aparecer en los elementos tallados o la molduración, casos en que podía aplicarse al agua, como sucede en las sillas arriba citadas en las que el oro se asienta sobre bol amarillo³⁴⁹⁴. Pero el oro podía fijarse también con el mordiente graso, denominado *japaners' gold size*, un dato que encontramos en el texto de Whittock³⁴⁹⁵. Así mismo, el oro podía decorar los fondos lisos con fileteados o grecas a base de motivos geométricos o vegetales estilizados, pudiendo consistir además en composiciones de tipo naturalista. Para la ejecución de esta ornamentación dorada, los motivos se calcaban de diferentes ilustraciones con un papel transparente y después se marcaban en la superficie. Sobre estos motivos se extendía un mordiente graso al que se fijaba el oro³⁴⁹⁶. Una vez dorados los dibujos se recortaban y definían sus contornos con pintura negra.³⁴⁹⁷ Sin embargo, Fennimore³⁴⁹⁸ indica, con relación a este tipo de decoración en

³⁴⁸⁸ Ellwood, G., "Three tables by Philip Webb", *Furniture History*, vol. XXXII, 1996, p. 131.

³⁴⁸⁹ "Christopher Dresser. Side Chair (1994.529)". *Heliburn Timeline of Art History*, 2000.

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1994.529>

[Consulta: 2 de octubre de 2011]

³⁴⁹⁰ Dresser, C., 1873, fig. 27.

³⁴⁹¹ Riennel, F., 1850, pp. 60, 61. Savory, C.H., 1881, p. 197.

³⁴⁹² Bickersteth, J., "The Restoration of two Egyptian Revival Chairs", *ICCM Bulletin*, 1987, vol. 13, nº 3-4, p. 77-88.

³⁴⁹³ Bickersteth, J., 1987, p. 79. Esta técnica pictórica es semejante a la que recoge Sheraton para pintar de negro las sillas a base de pigmento negro humo o negro marfil diluido en barniz. Sheraton, T., 1970, vol. II, pp. 424, 425.

³⁴⁹⁴ Bickersteth, J., 1987, p. 79.

³⁴⁹⁵ Whittock, N., 1828, p. 82.

³⁴⁹⁶ Whittock, N., 1828, pp. 74, 75.

³⁴⁹⁷ Tal y como indica Sheraton al describir el proceso para dorar las sillas lacadas. Sheraton, T., 1970, vol. II, pp. 231, 232.

los muebles americanos, que se fue imponiendo progresivamente desde principios del siglo XIX el uso de plantillas de estarcir con las que se ejecutaban los diferentes motivos a base de polvo de oro o de bronce. Este sistema permitía una ejecución más rápida y precisa del motivo repetitivo y no exigía que el artífice realizara el dibujo preparatorio en la superficie pintada. Se trataba de un proceso relativamente sencillo que permitía ejecutar composiciones complejas con buenos resultados. El oro se fijaba a una capa de mordiente al aceite o al barniz³⁴⁹⁹. Otro sistema³⁵⁰⁰ consistía en aplicar el polvo de oro sobre la superficie en la que se habían dibujado a pulso los motivos con un barniz, teñido del color apropiado según el tono de la superficie, que servía además de mordiente del polvo metálico aplicado empleando un esfumino³⁵⁰¹. A veces en la ornamentación dorada de un mismo mueble podían combinarse varios de estos sistemas³⁵⁰².

Además, sobre los motivos dorados, ya fuera con pan o polvo de oro se podían pintar determinados detalles a mano, normalmente en negro aunque también en otros colores como el rojo, como las venas de las hojas, estambres y pistilos de las flores, sombreados etc. para dar profundidad al dibujo. Pero también, con el mismo objetivo, se podía rascar el oro con un instrumento afilado³⁵⁰³, al igual que en la técnica del estofado esgrafiado. Todos los procedimientos aquí referenciados se aplicaban también en las superficies de madera de palorosa, caoba, etc., como se ha establecido con relación a determinados muebles americanos de la primera mitad del siglo XIX³⁵⁰⁴.

En los muebles lacados se utilizaban también dichos métodos, si bien en ellos podía recurrirse igualmente al dorado al agua como indica Sheraton³⁵⁰⁵ en el caso de las sillas, justificando dicha opción en el hecho de que el aparejo de yeso y la laca constituirían una base apropiada para el oro que se disponía sobre una o dos capas de bol. Sin embargo, parece ser que en el segundo cuarto de la centuria, el dorado al aceite era prácticamente el único sistema utilizado para dorar los objetos lacados³⁵⁰⁶. En este sentido, podemos citar aquí una factura del año 1825 del ebanista William Trotter (1772-1833) por diferentes muebles lacados en negro y dorados, destinados a las habitaciones chinescas de Kinfauns Castle (Perthshire), donde figura una cama: *...with column posts finished in Matt Gold & Japan highly varnished*³⁵⁰⁷... Esta referencia así como la contemplación de esta obra nos inclina a pensar que los motivos dorados se realizaron con mordiente graso, siguiendo alguno de los sistemas arriba descritos.

Además, el uso de polvo de oro probablemente aplicado sobre el barniz se puede constatar en un arcón lacado en negro con decoración chinesca, realizado por Frederick Crace (1779-1859) hacia 1815³⁵⁰⁸. En este objeto el polvo de oro, imitando la técnica

³⁴⁹⁸ Fennimore, D. L., 1991, p. 147.

³⁴⁹⁹ Moyer, C., "Conservation Treatments for Border and Freehand Gilding and Bronze-Powder Stenciling and Freehand Bronze". *Gilded Wood Conservation and History*, 1991, p. 332.

³⁵⁰⁰ Moyer, C., 1991, pp. 332, 333.

³⁵⁰¹ Un rollito de papel o de piel suave terminado en punta con el que se aplicaba el polvo metálico.

³⁵⁰² Fennimore, D. L., 1991, p. 146. Moyer, C., 1991, p. 337.

³⁵⁰³ Fennimore, D. L., 1991, p. 147.

³⁵⁰⁴ Fennimore, D. L., 1991, p. 149. Moyer, C., 1991, pp. 333-337.

³⁵⁰⁵ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 252.

³⁵⁰⁶ Whittock, N., 1828, p. 108.

³⁵⁰⁷ Jones, D., "William Trotter's Furniture for the 'Chinease' Rooms at Kinfauns Castle Perthshire", *Furniture History*, vol. XXXIII, 1997, p. 24.

³⁵⁰⁸ Este mueble se conserva en el Victoria and Albert Museum, inv. W.1:1 to 8-1966. Originalmente formaba parte de un conjunto probablemente consturido para un dormitorio del Brighton Pavillion,

del *maki-e*³⁵⁰⁹, aparece en el fondo de las reservas con decoración chinesca. Este polvo metálico se emplea también en otras zonas del mueble para simular piel de serpiente dorada.

La pintura negra imitando el ébano se utilizó también en el siglo XIX para la realización de un tipo de decoración denominada *Penwork* que en ocasiones se combinaba con el dorado, aplicado por lo general en la talla o en la molduración de los muebles. Esta técnica pictórica fue muy popular entre 1815-1850³⁵¹⁰ y normalmente se ejecutaba por *amateurs* aunque también había artesanos que la practicaron³⁵¹¹. El término *Penwork* se acuña en esta centuria, siendo una de las referencias más tempranas la que figura en el *Ackerman's Repository of Arts, Literature, Commerce, Manufactures, Fashions and Politics*, publicado en Londres entre 1809-1828. Esta referencia, que aparece en el número de junio del año 1810, dice así: *on a black ground, in imitation of Indian ivory inlaid work*. En los siguientes números de esta publicación se incluyen numerosos diseños para ser imitados con esta técnica³⁵¹². Dicha ornamentación se ha identificado con frecuencia con la laca inglesa, a pesar de constituir una técnica diferente³⁵¹³. Para su ejecución se recurría a maderas claras como peral, sicomoro, castaño o pino, sobre las que a veces se extendía primero aparejo de yeso con el objetivo de proporcionar una superficie uniforme y lisa a la pintura. Asimismo, la superficie podía prepararse con una mezcla de cola de pescado diluida con agua y pigmento blanco³⁵¹⁴. En ambos casos se aplicaba seguidamente pintura negra al agua, pintándose después el dibujo en diferentes colores, aunque el blanco era el más habitual en el caso de que los fondos fueran negros. A continuación, se añadían los sombreados utilizando tinta china aplicada con una pluma o un pincel suave. Por último, se cubría la superficie con varias capas de barniz transparente³⁵¹⁵.

La mayoría de las composiciones pictóricas se realizaban sobre fondo negro, aunque también podían ejecutarse sobre blanco, verde e incluso imitaciones del carey. Además, en ocasiones el fondo podía ser dorado³⁵¹⁶. Los motivos decorativos más recurrentes eran de carácter neoclásico, chinerías, temas florales e imitaciones de la técnica de marquetería india, a veces combinados en una misma obra³⁵¹⁷. Esta técnica se utilizó fundamentalmente en pequeños objetos, en especial cajas, costureros, pantallas de cara, cajas para tarjetas de visita u objetos de papelería. Pero también, se realizaron piezas de mayor tamaño como tableros de mesa, mesas de sofá o de ajedrez cuyos soportes podían

palacio construido en estilo oriental para el príncipe de Gales y futuro Jorge IV. Esta información aparece en la ficha de catalogación del museo. <http://collections.vam.ac.uk/item/O53317/clothes-press-crace-frederick/>

[Consulta: 2 de febrero de 2012]:

³⁵⁰⁹ Un sistema decorativo de origen japonés que hace uso de polvo de oro espolvoreado sobre la laca todavía húmeda.

³⁵¹⁰ Ridly, N., "Neoclassical Designs in Penwork", *Furniture History*, vol. XXXVII, 2001, p. 52.

³⁵¹¹ Se trata de una técnica escasamente abordada en la bibliografía sobre el mueble regency y victoriano, aunque por el número de ejemplares que sobreviven se extrae que fue bastante habitual. *Ibidem* nota anterior.

³⁵¹² *Ibidem* nota anterior.

³⁵¹³ *Ibidem* nota anterior.

³⁵¹⁴ Ridly, N., "Penwork", *Magazine Antiques*, September, 2004, http://findarticles.com/p/articles/mi_m1026/is-3-166/ai_n6190030.

[Consulta: 23 de junio de 2009]

³⁵¹⁵ Edwards, C., 2000, pp. 157, 158.

³⁵¹⁶ Edwards, C., 2000, p. 157.

³⁵¹⁷ Ridly, N., 2001, p. 51.

asimismo decorarse con *penwork*, rinconeras (a veces en pareja) y chifoniers³⁵¹⁸. Estas últimas obras muestran el virtuosismo alcanzado con esta técnica³⁵¹⁹. Como ejemplo podemos citar un chifonier ebanizado y dorado, con trasera de espejo y soportes tallados en “ese” parcialmente dorados³⁵²⁰.

3.2.5. DORADO Y BRONCEADO

La combinación de las superficies doradas con las bronceadas, utilizada ya en el siglo XVIII, fue muy frecuente en el mobiliario inglés *Regency* de tipo clásico para imitar el bronce antiguo. Esta ornamentación podía aparecer en diferente tipo de muebles como es el caso de las *drawing room chairs*, de las que George Smith especifica en el año 1808 que estaban realizadas en madera de *satinwood* con partes doradas bruñidas y parcialmente bronceadas³⁵²¹: *...the frames of satinwood, burnished gold with parts of bronze...* Así mismo, este autor refiriéndose a las pantallas de chimenea denominadas *cheval screens*, indica que las que se destinaban a los salones podían ser de madera tallada, dorada o presentar bronceados sobre un fondo dorado³⁵²². Además, Smith proporciona algunos diseños de espejos llamados *cheval glasses*³⁵²³ y afirma que se realizaban en madera de caoba, *satinwood* o palorosa en unión con el bronceado y el dorado³⁵²⁴: *...not infrequently executed to imitate bronze...*

Este tipo de decoración podía darse también en las mesas, como se constata en las denominadas *work tables* diseñadas por Smith y de las que este señala³⁵²⁵: *These articles of furniture may be made to imitate bronze and gold...* Esta técnica la encontramos así mismo en las mesas de biblioteca, como se puede observar en una realizada en madera de palorosa con “monopodos” de leopardos bronceados y dorados³⁵²⁶.

Por otro lado, en los documentos de este siglo existen referencias a la combinación del dorado con el bronceado en los muebles. Así por ejemplo, en el libro de cuentas de William France se describen dos asientos realizados en el año 1805 para Stratfield Saye (Hampshire), propiedad de Lord Rivers³⁵²⁷: *A pair of elegant chair frames with carved heads, collars and paws, bronzed with burnished gold*. En el año 1806 estas sillas sufren ciertas modificaciones, tal y como figura en el libro arriba citado³⁵²⁸: *Ripping the 2 large library chairs, altering ditto by taking away the front feet putting new ditto with carved tigers heads and paws, finished burnished gold and bronzed*. De esta referencia se extrae que vuelven a aplicarse otra vez en ellas el bronceado y el dorado bruñido.

³⁵¹⁸ Nombre que deriva del francés *chiffonnier*. Especie de cómoda alta y estrecha con cajones de arriba hasta abajo

³⁵¹⁹ Ridly, N., 2004, s/p.

³⁵²⁰ Ridly, N., 2001, fig. 15, p. 66.

³⁵²¹ Edwards, R., 1987, p. 164.

³⁵²² Edwards, R., 1987, p. 441.

³⁵²³ Prototipo de espejo de origen francés de cuerpo entero con luna basculante denominados *psyché*. En español *psiché*. Rodríguez Bernis, S., 2006, p. 280.

³⁵²⁴ Edwards, R., 1987, p. 385.

³⁵²⁵ Edwards, R., 1987, p. 613.

³⁵²⁶ Publicada por Edwards, R., 1987, p. 566.

³⁵²⁷ Castle, G., 2005, vol. XLI, p. 34.

³⁵²⁸ Castle, G., 2005, vol. XLI, p. 42.

El gusto por el bronceado en el siglo XIX llevó incluso a modificar la técnica decorativa de ciertos muebles antiguos. Este hecho se pudo constatar en una consola con espejo a juego, realizada por Mathias Lock hacia 1760³⁵²⁹, que en origen iba dorada al agua por completo. A principios del siglo XIX fue redorada, imitándose en algunos elementos tallados la apariencia del bronce antiguo en tono verde oscuro. En el año 1984 estos elementos se redoraron para recuperar el aspecto original de la obra³⁵³⁰ (Fig. D.90). Podemos mencionar también aquí una intervención del año 1830, que supuso el redorado y rebronceado de dos consolas, realizada por la firma Morel and Seddon pertenecientes a Statford House³⁵³¹: *To regilding the frames of 2 pier tables, cleaning and repairing the large carved shells, supporting D° and rebronzeing the plinths....*

El bronceado podía aplicarse también en los muebles de caoba o palosanto, entre otros, libres de dorados. Este es el caso de las camas de principios del siglo que aparecen en el texto de George Smith y en el *Repository* de Ackermann, cuyos postes torneados de caoba o palorosa presentaban adornos clásicos, llamados *Grecian ornaments*, bronceados o dorados³⁵³². Así mismo, las tumbonas construidas en madera de palorosa podían ornamentarse con talla bronceada o dorada³⁵³³. Además, las *sofa tables* diseñadas por George Smith en *Grecian style* en madera de caoba, palorosa o *satín wood* podían adornarse con talla bronceada o dorada³⁵³⁴.

El bronceado de estos muebles también fue objeto de restauraciones, como vemos en una cuenta de Morel & Seddon del año 1830 para Stafford House:

To restoring a pier table... supported by antique eagles, altering, pannelling & veneering the frieze with very fine mahogany highly polished... restoring the carving and bronzing the eagles in fine imitation of antique bronze, the whole finished in suit with sideboard.

En cuanto al método utilizado para la ejecución del bronceado podemos reflejar aquí ciertos estudios científicos llevados a cabo en varios muebles americanos del primer cuarto del siglo XIX³⁵³⁵, dado que esta técnica se adoptó en Inglaterra y Estados Unidos casi paralelamente³⁵³⁶. Además, los textos americanos donde se recogen estos métodos se basan en publicaciones inglesas anteriores³⁵³⁷, como es el caso del titulado *The Painter, Gilder and Varnisher's Companion* del año 1827, reeditado en Londres y en Nueva York en el año 1836. En concreto, estos estudios se efectuaron en una pareja de mesas de juego realizadas en Nueva York por Charles Honoré Launier (1779-1819) entre 1805-1815. En ellas se combina el dorado al agua y al aceite con el bronceado dispuesto en los pies de garra, patas y cuerpo de las cariátides del soporte. Los resultados del estudio científico determinaron que para el bronceado se utilizó una pintura, aplicada sobre aparejo de yeso y cola de conejo, confeccionada con pigmentos verde oscuro, marrón y negro, en la que no aparecían restos de oro ni polvo de otros

³⁵²⁹ Esta obra se conserva en el Victoria and Albert Museum, inv. W 8 – 1960.

³⁵³⁰ Powell, C. y Allen, S., "Picture and Mirror Frames: Reflections on Treatment. Past, Present and Future", *Conservation News*, 2005, nº 50.

³⁵³¹ Yorke, J., 1996, vol. XXXII, p. 78.

³⁵³² Edwards, R., 1987, p. 44.

³⁵³³ Edwards, R., 1987, p. 272.

³⁵³⁴ Edwards, R., 1964, p. 575.

³⁵³⁵ Publicados Mussey, R. D., "Verte Antique Decoration on American Furniture. History, Materials, Technique. Technical Investigations", *Painted Wood: History and Conservation*, 1998.

³⁵³⁶ Países en donde se introduce de mano de artesanos franceses. Mussey, R.D., 1998, p. 242.

³⁵³⁷ Mussey, R. D., 1998, p. 243.

metales. Como acabado se empleó un barniz al alcohol, cuyo ingrediente resinoso no pudo identificarse³⁵³⁸.

Otro de los muebles analizados fue un sofá neoclásico, realizado en Filadelfia entre 1815-1825, cuyas patas talladas con cabezas de dragón están bronceadas y doradas. En este asiento el bronceado original de la cabeza de los dragones se había realizado aplicando varias capas de barniz. Así, sobre la madera existía una primera capa de barniz al alcohol seguida de otra de la misma naturaleza, pero esta vez teñido con pigmento azul, amarillo, verde y rojo oscuro. Encima de este estrato se disponía otro de barniz transparente al alcohol en el que se había espolvoreado polvo de oro (o bronce) de forma dispersa y discontinua, que en ciertas partes podría haberse bruñido debido a la apariencia más densa del mismo. Este estrato estaba cubierto con una o dos capas de barniz al alcohol ligeramente teñido con pigmento marrón, rojo oscuro y negro. Por último, existía otra capa transparente al alcohol³⁵³⁹. Además, en este sofá se analizó el bronceado presente en la boca del dragón, comprobándose que también estaba elaborado mediante la aplicación de sucesivas capas de barniz. En primer lugar la superficie aparecía impregnada con un barniz al alcohol transparente, a lo que seguía otro estrato de barniz al alcohol teñido de verde. Sobre este último se disponía otra capa de barniz transparente cubierto, a su vez, por otro teñido de rojo con polvo metálico mezclado en todo el grosor de la capa. Como recubrimiento final se había empleado un barniz transparente al alcohol. Según Mussey, con el uso de polvo metálico mezclado con otros pigmentos probablemente se pretendía proporcionar un brillo dorado chispeante³⁵⁴⁰.

Asimismo, fue objeto de estudio una consola neoclásica atribuida a Anthony Querelle (1789-1856), realizada en Filadelfia entre 1815-1825. Presenta patas delanteras en forma de delfín, pies de garra y soportes traseros con talla de dos hojas de acanto. De esta mesa se había eliminado el acabado original y solo en los pies éste se conservaba prácticamente intacto. En este caso el bronceado se había confeccionado aplicando directamente en el soporte dos capas de pintura verde aglutinada con barniz al alcohol. Sobre ellas se extendía un estrato de barniz claro al alcohol que llevaba polvo de oro en ciertas zonas. Encima de éste se disponían varias capas de barniz al alcohol teñido con pigmento rojo oscuro, tierra de sombra, azul y amarillo. Por último, se había aplicado como acabado un barniz claro al alcohol³⁵⁴¹.

Para finalizar, mencionaremos el estudio del bronceado llevado a cabo en un *Grecian couch* realizado en Nueva York entre 1815-1825, con pies de garra tallados y patas con bronceado, estarcido de oro y dorado al agua y al aceite. En esta obra se había empleado en primer lugar aparejo a base de yeso y cola animal, probablemente de conejo, a continuación, una capa de pintura al agua confeccionada con pigmentos negro y verde y encima un estrato de polvo de oro que estaba cubierto por barniz al alcohol libre de colorantes³⁵⁴². Según Mussey todas estas técnicas derivan de la tradición artesanal y son similares a las descritas en *The Painter, Gilder y Varnisher's Companion* anteriormente citado.

³⁵³⁸ Mussey, R. D., 1998, pp. 247, 248.

³⁵³⁹ Mussey, R. D., 1998, p. 248.

³⁵⁴⁰ Mussey, R. D., 1998, pp. 248, 249.

³⁵⁴¹ Mussey, R. D., 1998, p. 250.

³⁵⁴² Ibídem nota anterior.

Como hemos podido comprobar en cada uno de los casos relacionados, existen diferencias en la ejecución del bronceado. Así, en algunos muebles se utiliza aparejo de yeso como base de la pintura mientras que en otros se elude esta capa preparatoria, extendiéndose la pintura, al temple o al barniz, sobre un estrato de barniz. En cuanto a los pigmentos utilizados para confeccionar la pintura, casi siempre se recurre al verde que, a veces, puede acompañarse de otros de tono azul, marrón, amarillo, rojo o negro. Pero también el bronceado podía realizarse a base de varios estratos de barniz, algunos de ellos coloreados con pigmentos, sobre los que se suspende el polvo de oro. Además, éste puede aparecer diseminado en la pintura, el barniz o bien aplicado en un estrato uniforme. La superficie bronceada se acaba siempre con una capa de barniz transparente al alcohol.

De todo lo expuesto se puede concluir, de acuerdo con Musey³⁵⁴³, que tanto las fuentes como los casos estudiados muestran claramente que el bronceado no constituía una única técnica en la que se empleaban siempre los mismos materiales, sino que ésta variaba en función del artífice. No obstante, por lo general, para su ejecución se hacía uso de un complejo conjunto de capas confeccionadas con materiales distintos.

3.3. FRANCIA

3.3.1. DORADO MASIVO

El dorado masivo se utiliza con profusión en los muebles estilo Imperio de aparato, principalmente en los destinados a las dependencias reales. En este sentido se pueden citar los que encarga en el año 1804 Napoleón para el salón del trono de sus dos principales palacios: las Tullerías y Saint Cloud. El mobiliario de cada una de estas estancias contaba con un trono y su sillón, seis butacas, seis sillas y treinta y seis taburetes plegables³⁵⁴⁴. Ambos conjuntos fueron ejecutados por Jacob-Desmalter et Cie³⁵⁴⁵ siguiendo diseños de Percier y Fontaine³⁵⁴⁶. Asimismo, era totalmente dorada la cama realizada entre 1808-1809 por Jacob-Desmalter et Cie, también a partir de un diseño de Percier y Fontaine, para el nuevo dormitorio del emperador en el Palacio de las Tullerías³⁵⁴⁷, la del Palacio de Compiègne obra de dichos artífices del año 1808³⁵⁴⁸ y la del de Fontainebleau, ejecutada el mismo año por el tallista Jean-Batiste-Joseph Rode y dorada por Chatard³⁵⁴⁹. Lo mismo puede decirse de la cama de la emperatriz Josefina

³⁵⁴³ Mussey, R. D., 1998, p. 252.

³⁵⁴⁴ Arizzoli-Clementel, P. y Samoyault, J.P., *Le mobilier de Versailles, chefs-d'œuvre du XIX^e siècle*, 2009, p. 184.

³⁵⁴⁵ Sociedad fundada por los ebanistas Georges Jacob (1738-1814) y su hijo François-Honoré-Georges-Jacob-Desmalter (1770-1841) que funciona de 1804 a 1813.

³⁵⁴⁶ Ibídem nota 3554.

³⁵⁴⁷ Ledoux-Lebard, D., *Le Mobilier Français du XIX^e siècle*, 2000, p. 328. Se conserva en el Museo del Palacio de Versailles, Gran Trianon, inv. T29C.

³⁵⁴⁸ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 309.

³⁵⁴⁹ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 559.

en el Palacio de las Tullerías³⁵⁵⁰, en el de Fontainebleau del año ³⁵⁵¹ y la de Compiègne³⁵⁵², todas de Jacob-Desmalter et C^{ie}.

Además, fueron numerosas las sillerías con dorado masivo, entre ellas las que suministra el ebanista Pierre Benoît Marcion (1769-1840) a los palacios imperiales, como la del año 1808 destinada al Palacio de Compiègne, conformada por un canapé, una butaca, doce sillas y dos sofás³⁵⁵³. Este artífice también realizó otros muebles cubiertos por completo de oro, como es el caso de varias consolas, una de ellas datada en el año 1809 para el segundo salón de los apartamentos del emperador en Palacio de Fontainebleau³⁵⁵⁴ y otras dos del año 1813³⁵⁵⁵ para el tercer salón de la emperatriz en Monte Cavallo³⁵⁵⁶.

A lo largo de la Restauración borbónica se sigue utilizando esta técnica decorativa en los muebles de aparato. Entre los numerosos ejemplos que podemos citar, se encuentra el conjunto que realiza entre 1820 y 1822 F.-H.-G. Jacob-Desmalter para la sala del trono de Luis XVIII en las Tullerías³⁵⁵⁷ que comprendía el sillón del trono, dos sillones, cuarenta y ocho taburetes plegables³⁵⁵⁸, una pantalla de chimenea y un biombo, todos ellos en nogal tallado y dorado³⁵⁵⁹.

Durante el reinado de Luis Felipe de Orleáns (1830-1848) así como en el Segundo Imperio es notable la producción de muebles totalmente dorados, principalmente en estilo Luis XV o Luis XVI, como es el caso de los que realiza para los palacios imperiales a partir de 1836 el tallista y ornamentista Michel Victor Crochet (1815-1899). Entre ellas se encuentra el mobiliario de asiento del salón de audiencias del duque de Nemours en las Tullerías, ejecutado en el año 1847 en estilo Luis XV³⁵⁶⁰. Así mismo, en el año 1857 Cruchet suministra al Palacio de Compiègne una sillería en estilo Luis XVI y en 1858, para el mismo palacio, dos grandes consolas de inspiración Luis XVI, otras tres más pequeñas y una gran mesa de centro, todo ello tallado y dorado³⁵⁶¹. Por último, se puede citar un conjunto del año 1860 en estilo Luis XVI compuesto por una consola, dos butacas, cuatro sillas y una pantalla de chimenea, destinado al Palacio de Fontainebleau³⁵⁶².

Otros artífices como los Janselme³⁵⁶³ producen también muebles dorados en *revival*, como por ejemplo una sillería del año 1844 en estilo Luis XIV para el Palacio de Saint

³⁵⁵⁰ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 328. Esta cama se conserva en el Museo del Palacio de Versalles, Gran Trianon, inv n° T 426 C.

³⁵⁵¹ Ledoux-Lebard, D., 2000, pp. 312 y 315.

³⁵⁵² Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 310.

³⁵⁵³ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 461.

³⁵⁵⁴ Ibídem nota anterior.

³⁵⁵⁵ Una de estas consolas se conserva en Versalles, inv. V1189 y la otra, modificada por el ebanista Remond en época de Luis Felipe, en el Mobilier National, inv. GME 1438. Arizzoli-Clementel, P. y Samoyault, J.P., 2009, pp. 122, 123.

³⁵⁵⁶ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 461.

³⁵⁵⁷ Destinado a reemplazar el mobiliario dorado allí existente que perteneció a Napoleón I.

³⁵⁵⁸ Dos de estos taburetes se conservan en Versalles, inv n° 1-143 C.

³⁵⁵⁹ Ledoux-Lebard, D., 2000, pp. 347, 348.

³⁵⁶⁰ La sillería se conserva en el Museo del Louvre, inv. nn. F 572, F 573, F 574 y F 575.

³⁵⁶¹ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 141.

³⁵⁶² Ibídem nota anterior.

³⁵⁶³ Los hermanos Joseph-Pierre François y Jean Arnoux se asocian entre 1827-1840 con el nombre Jansleme Frères y fundan una fábrica de asientos. En 1847 Joseph-Pierre François compra el stock de la

Cloud, conformada por cuatro butacas de grandes dimensiones, veinte sillas y seis butacas³⁵⁶⁴. Además, en el año 1853 Janselme realiza dos grandes consolas en estilo Luis XIV para los apartamentos de los duques de Cambacérès en el Palacio de las Tullerías y otra en estilo Luis XV para el Palacio de Compiègne³⁵⁶⁵. Igualmente, el fabricante de asientos Napoleón Quignon³⁵⁶⁶ suministra en el año 1859 al Guardameuble de la Corona siete butacas y dos taburetes en estilo Luis XVI y en el año 1861 para las Tullerías doce butacas en el mismo estilo³⁵⁶⁷.

En el Segundo Imperio fueron también abundantes los marcos dorados en estilo Luis XIV, Luis XV y Luis XVI³⁵⁶⁸. Cabe mencionar aquí que, según Kjellberg, lo más original de la producción dorada de este periodo histórico son unos asientos en madera dorada, tallada o pintada, cuyas formas se inspiran en el estilo Luis XV que simulan cuerdas enrolladas y atadas³⁵⁶⁹. Se conocen algunas sillas de estas características, como la que pertenece al Metropolitan Museum³⁵⁷⁰, datada hacia 1860, así como algunos taburetes, uno de los cuales se conserva también en el mismo museo³⁵⁷¹. Además, en el palacio de Compiègne existe un conjunto de asientos semejante³⁵⁷². Así mismo, en la colección March había dos taburetes de este tipo, uno de 1870 y otro de hacia 1900³⁵⁷³. Dicho recurso decorativo se aplicó con anterioridad en los marcos, pudiéndose citar al respecto uno de espejo ovalado del segundo cuarto de la centuria cuyo perímetro está recorrido por una cuerda enrollada que remata, en la parte superior, con una lazada³⁵⁷⁴.

A partir de 1870 y hasta finales del siglo se siguen produciendo marcos y muebles dorados en *revival*. Como ejemplo de ello podemos mencionar los que presenta Gustave-Frédéric Quignon³⁵⁷⁵ a la exposición de París del año 1889³⁵⁷⁶: *...un fauteuil Louis XV, un canapé Louis XVI et un canapé-banquette en bois doré à l'eau*. Como vemos, todos estos ejemplares estaban dorados al agua.

Maison Jacob e inicia la producción de diferente tipo de muebles, convirtiéndose en uno de los principales proveedores del Guardamuebles de la Corona durante el reinado de Napoleón III. Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 374. Kjellberg, P., 1991, p. 457.

³⁵⁶⁴ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 377.

³⁵⁶⁵ Ibídem nota anterior.

³⁵⁶⁶ Activo entre 1849-1874.

³⁵⁶⁷ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 537.

³⁵⁶⁸ Algunos de estos prototipos los encontramos publicados en Child, G., 1990, pp. 210, 211 y 213.

³⁵⁶⁹ Kjellberg, P., 1991, pp. 477, 478.

³⁵⁷⁰ Inv. n° 1998.382.

³⁵⁷¹ Inv. n° 1985.75.

³⁵⁷² Uno de los taburetes de dicho palacio fue suministrado por A.M.E. Fournier, tapicero parisino a quien se asocia con este tipo de ornamentación. Información obtenida de la ficha de catalogación del MET.

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/209222> [Consulta: 14 julio 2012]

Una de estas obras, realizada también por Fournier, aparece citada en Ledoux-Lebard D., 2000, p. 208.

³⁵⁷³ Figura en el catálogo de Christie's de la subasta de objetos de la colección de Manolo March de Son Galceran que tuvo lugar en Londres el 29 de octubre de 2009. *The Manolo March Catalog From San Garcelan, Mallorca*, Christie's, Londres, 2009, p. 204.

³⁵⁷⁴ Este marco salió a la venta en Christie's en la subasta que tuvo lugar en Londres el uno de diciembre de 2009 (Sale 5918, Lot 120,). <http://www.christies.com/lotfinder/Furniture-Lighting/a-french-gilt-wood-and-composition-second-quarter-5275571-details.aspx?intObjectID=5275571> [Consulta: 20 de julio 2012]

³⁵⁷⁵ Nacido en 1843 e hijo de Napoleón Quignon (activo entre 1849-1874) a quien sucede en el año 1774 en la empresa Quignon Fils et C^{ie}.

³⁵⁷⁶ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 538.

3.3.1.1. ASPECTOS TÉCNICOS

En cuanto a las maderas empleadas como soporte de los muebles con dorado masivo el nogal ocupa un lugar destacado. Este hecho se constata en gran número de los ejemplares que se conservan en la actualidad así como en las facturas de distintos artesanos, como veremos a lo largo de este capítulo. También se recurrió al nogal en el mobiliario pintado, como se indica en una factura de Jacob-Desmalter et C^{ie} del año 1805 por la realización de dos butacas para el Petit Trianon³⁵⁷⁷: ...*2 fauteuils en noyer... pour être peint ou doré*. Además se utilizaron el castaño o el haya, tanto para pintarse como para dorarse. Entre los ejemplos de muebles dorados en haya, podemos citar la cama de aparato que realiza el año 1834 Georges-Alphonse Jacob Desmalter (1799-1870)³⁵⁷⁸ para la habitación de Luis XIV en Versalles³⁵⁷⁹. Así mismo, en el año 1853 Pierre Antoine Janselme (1818-1871) suministra veinticinco sillas en estilo Luis XV³⁵⁸⁰: ...*en bois de hêtre pour être doré*. Por último, mencionar varias consolas que realiza el ebanista y tallista C. H. Gasc en 1861 para la sala de Apolo del Louvre³⁵⁸¹: ...*douze consoles style Louis XIV, en bois de hêtre sculpté, finies pour être dorées... vingt-quatre banquettes en bois de hêtre sculpté, style Louis XIV... en bois doré*.

Además se hace uso de la pasta prensada, denominada *pâte anglaise*, para ejecutar los elementos en relieve en sustitución de la talla en madera. Se trataba de un procedimiento más económico que se impuso en la industria del marco durante toda la centuria. Este hecho motivó el declive de la producción manual de la talla en madera, limitándose en gran medida el trabajo de los tallistas a la producción de moldes finamente tallados en madera de boj para las decoraciones de pasta de los marcos³⁵⁸². Perrault³⁵⁸³ nos informa de que la *pâte anglaise*, cuyo color beige claro oscurece al envejecer, se confeccionaba con carbonato cálcico, cola, papel de seda y aceite de lino cocido.

Según diferentes autores, entre los que se encuentran Mitchell y Roberts³⁵⁸⁴, fue la subida al trono de Napoleón I lo que estimuló el comercio de la producción en serie de este tipo de marco, debido, entre otros motivos, a la necesidad de enmarcar a bajo coste las numerosas pinturas que éste traía consigo después de sus victorias en Europa³⁵⁸⁵. Entre los ejemplos de marcos así ornamentados se pueden citar el que aloja el retrato de *Mme Rivière* de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) del año 1806 ó el del retrato de Pío VII del año 1805, pintado por Jaques-Louis David (1748-1825). Ambas obras se conservan en el Museo del Louvre.

Años más tarde los marcos denominados *Barbizon*³⁵⁸⁶, que fueron muy populares y proliferaron a partir de mediados del siglo, se realizaron en su gran mayoría en pasta en

³⁵⁷⁷ Ledoux-Lebard, D., *Versailles. Le Petit Trianon, le mobilier des inventaires de 1807, 1810 et 1839*, 1989, p. 210.

³⁵⁷⁸ Hijo de François-Honoré-Georges Jacob-Desmalter.

³⁵⁷⁹ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 360. Esta cama se conserva en Versailles Inv. V920.

³⁵⁸⁰ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 384.

³⁵⁸¹ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 216.

³⁵⁸² Mitchell, P. y Roberts, L., 1996a, p. 48.

³⁵⁸³ Perrault, G., 1997, p. 164.

³⁵⁸⁴ Mitchell, P. y Roberts, L., 1996a, p. 48.

³⁵⁸⁵ *Ibidem* nota anterior.

³⁵⁸⁶ Por ser los utilizados por los pintores de la Escuela de Barbizón (1830-1870 c.).

relieve e imitaban, en diferentes tamaños, modelos de marcos Luis XIV³⁵⁸⁷. Todos ellos presentaban el mismo perfil decorado con denso follaje bajo el que casi siempre existía un enrejillado sutil, ejecutado mediante incisión, para proporcionar profundidad a la ornamentación en relieve³⁵⁸⁸. Además, se fabricaron con pasta marcos de pinturas en estilo rococó o neoclásico, muchos de los cuales aparecen con frecuencia en el comercio del arte.

Los marcos en *pâte anglaise* podían ir dorados al agua o al aceite. Como ejemplo de ello podemos mencionar dos marcos que fueron restaurados en el Victoria and Albert Museum³⁵⁸⁹. El primero de ellos, realizado hacia 1842 en estilo neoclásico, enmarcaba la pintura *Paisaje con cielo tormentoso* de Pierre Rousseau (1812-1867)³⁵⁹⁰, iba originalmente dorado al agua tanto en las zonas bruñidas como en las mate, sobre bol rojo y amarillo respectivamente³⁵⁹¹. El segundo marco, que aloja *Santa Cecilia y los Angeles* del año 1836 de Paul Delaroche (1797-1856)³⁵⁹², estaba dorado al agua sobre bol rojo en las partes brillantes y en las mate al aceite sobre una gruesa capa de yeso.

La pasta prensada se utiliza también para ornamentar otro tipo de objetos, especialmente marcos de espejos, como se puede constatar en muchos de los que se encuentran en el mercado del arte. Además, dicho material se empleó a veces para ejecutar ciertos elementos de los muebles³⁵⁹³, pudiéndose citar al respecto una mesa escritorio estilo Napoleón III, de entre 1850-70, en madera ebanizada cuyas guarniciones de pasta dorada imitan las de metal³⁵⁹⁴.

A partir de mediados del siglo proliferan también los marcos tallados en escayola, muchos de ellos en estilo Louis XIV, que constituyen la alternativa principal y más cara de los marcos *Barbizon*³⁵⁹⁵. Un ejemplo de este tipo de marco lo tenemos en el que aloja la *Olimpia* de Edouard Manet del año 1863, que se conserva en el Museo de Orsay.

Por otra parte, en lo que se refiere a la preparación de la superficie son reiteradas las menciones en las facturas de los artífices a la aplicación de doce capas de aparejo de yeso. En este sentido podemos citar una cuenta de Jacob-Desmalter et C^{ie} del año 1804 por numerosos asientos dorados para el salón del trono del Palacio de Saint-Cloud³⁵⁹⁶:

*Le fauteuil du Trône*³⁵⁹⁷ ... le tout exécuté, d'après les dessins de MM. les architectes, en bois de noyer sculpté, apprêté de douze couches de blanc et doré avec la plus grande perfection... Six fauteuils richement décorés³⁵⁹⁸ ... en noyer, sculptés et dorés avec la même perfection que le

³⁵⁸⁷ Mitchell, P. y Roberts, L., 1996a, p. 48.

³⁵⁸⁸ Mitchell, P. y Roberts, L., 1996a, p. 164.

³⁵⁸⁹ Dabrowa, B., 2004, n° 46, s. p.

³⁵⁹⁰ Inv. CA 1.55.

³⁵⁹¹ Este marco fue posteriormente redorado al aceite y después cubierto parcialmente con purpurina.

³⁵⁹² Inv. n° 553-1903.

³⁵⁹³ Perrault, G., 1992, pp. 76 y 130.

³⁵⁹⁴ Este mueble salió a la venta en la subasta de Christie's celebrada en Londres el 28 y 29 de octubre de 2009(Sale7817, Lot618).

<http://www.christies.com/LotFinder/searchresults.aspx?hdnSaleID=22367&LN=120>

[Consulta: 20 de septiembre de 2011]

³⁵⁹⁵ Mitchell, P. y Roberts, L., 1996a, p. 51.

³⁵⁹⁶ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 316.

³⁵⁹⁷ Utilizado por Napoleón en su coronación en Notre Dame el día 2 de diciembre de 1804.

³⁵⁹⁸ Una de estas butacas se conserva en el Mobilier National, inv. GMT 1306.

Trone... Six chaises ajustées et dorées de même que les fauteuils... Trente-six tabourets-ployants³⁵⁹⁹... apprêtes de douze couches de blanc, réparés et dorés...

Este dato figura también en una cuenta de la misma empresa del año 1808 por la ejecución de una consola para el denominado salon des grands-officiers del Palacio de Compiègne³⁶⁰⁰:

...une console en noyer... le ceinture richement sculptée dans les cases de rosaces antiques et d'un N... cette ceinture portée, sur le devant, par quatre pieds taillés en cuisse de chimère dont le bas est sculpté d'une griffe de lion... les quatre pieds de derrière sont à pilastres ornés de moulures formant corniche, astragale et embases; le tout ajusté au socle, apprêté de douze couches de blanc, réparé, doré en plein...

En otra cuenta del año 1808 de Jacob-Desmalter et C^{ie} se alude a idéntico número de estratos de aparejo en relación a una consola dorada realizada para el mismo palacio³⁶⁰¹:

... une console en noyer... le ceinture richement sculptée sur le devant, dans toute sa longueur d'une large rosace antique et branche de laurier... cette ceinture est portée, sur le devant, par quatre pieds en colonnes dont le haut est orné d'un chapiteau sculpté sur les quatre faces... les quatre pieds de derrière sont à pilastres ornés de moulures repondant au profil du pied de devant; le tout ajusté au socle, apprêté de douze couches de blanc, réparé, doré en plein...

Cabe mencionar aquí que se ha constatado en la práctica, gracias a los estudios científicos practicados en ciertos muebles dorados, la aplicación de dichas doce capas de aparejo de yeso. Este es el caso de una cama Imperio, dorada al agua y pracialmente bronceada, que perteneció a Paulina Borghese³⁶⁰² (Fig. D.91).

Por otro lado, es preciso señalar que en los muebles Imperio es difícil encontrar motivos grabados sobre el yeso. En ellos, los fondos suelen ser lisos y presentan, por lo general, un aspecto mate que contrasta con la talla o molduración bruñidas. Sin embargo, en los muebles y marcos realizados en estilo barroco, Regencia o rococó pueden aparecer dichos motivos, al igual que sucede en los originales de época. Un ejemplo de ello lo tenemos en un conjunto de taburetes y banquetas ornamentadas con losanges en los fondos de las patas, realizado en el año 1861 por Gasc para la galería de Apolo del Louvre³⁶⁰³.

Otros recursos decorativos como los arenados también se aplican en los marcos en *revival*, presentes igualmente con asiduidad en los ejemplares de época en los que se inspiran.

Por otra parte, en muchos documentos de época Imperio se hace alusión a las características de la superficie dorada de los muebles. Así, en una cuenta de Pierre Marcion del año 1810 por la ejecución de una cama para el Petit Trianon se especifica que la misma iba bruñida, y por consiguiente dorada al agua³⁶⁰⁴:

³⁵⁹⁹ Ocho de estos taburetes, diseñados por Percier y Fontaine, se encuentran en la actualidad en el Museo de Versailles, inv. V 1032.

³⁶⁰⁰ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 309.

³⁶⁰¹ Ibídem nota anterior.

³⁶⁰² Perrault, G., «Restauration d'un somptueux lit empire», *L'Estampille*, nº 206, 1987, p. 14.

³⁶⁰³ Versailles, inv. V 13.896.

³⁶⁰⁴ Ledoux-Lebard, D., 1989, p. 228.

...1 couchette... en bois noyer, très richement sculptée, ornée de cygnes, guirlandes et rinceux; de chaque côté du lit, deux candelabras surmontés Chacun d'une figure ailée à genoux... le tout très bien doré et réparé d'or bruni...

Este dato aparece además en otra factura del mismo año de Marcion por la realización de una consola para el gran salon del Petit Trianon³⁶⁰⁵: *...1 console... en bois richement sculpté et doré à l'or bruni, les pieds à pilastres terminés en griffe de lion, marbre blanc...*

También son numerosas las referencias en los documentos a la existencia de contrastes brillo-mate en la superficie dorada de los muebles, como es el caso de una factura de Jacob-Desmalter et C^{ie} del año 1804, por la realización de los muebles del salón del trono del Palacio de las Tullerías³⁶⁰⁶:

...siège du Trône... le siège en noyer sculpté avec le plus grand soin d'après les détails donnés en grand par MM. les architectes, apprêté de douze couches de blanc, réparé et doré avec la plus grande perfection... Six fauteuils richement décorés sculptés de ronde-bosse sur les côtés et dont les quelles se terminent en rinceaux avec fleurettes... en noyer; sculptés avec le plus grand soin et dorés, avec la même perfection que le Trône, or mat et bruni... Trente six tabourets ployants... apprêtés de douze couches de blanc, réparés et dorés en plein...

En el año 1806 los mismos artífices suministran varios muebles dorados con dichos contrastes para el dormitorio de la Emperatriz Josefina en Fontainebleau³⁶⁰⁷:

Un grand écran de cheminée en noyer, richement sculpté comme le paravent; les pieds avec griffes sculptées; la feuille mouvant par contrepoids; le tout doré en plein or mat et or bruni... Deux consoles en noyer... les ceintures, pieds de derrière et tour de glace richement ornés de sculpture; les pieds de devant à figure dont le bas se termine en rinceaux; devanture richement sculptée, glace dans son parquet; marbre brèche-violette; tout le bois doré en plein or mat et or bruni...

Además, en esta cuenta se citan dos butacas así doradas³⁶⁰⁸:

Salle à manger de LL.MM.: deux grands fauteuils, à crosse en S; montants des dossiers cannelés en osier; pieds de devant à doubles balustres avec palmette sculptée dans un fond-plat, bouts de l'accotoir ornés de sculpture; ceinture et pièces de côté sculptées de rosaces antiques; le tout doré en plein or mat et or bruni...

También en la cama dorada de la emperatriz, realizada en el año 1809 para el mismo palacio por Jacob-Desmalter et C^{ie}, existían contrastes brillo-mate³⁶⁰⁹:

Un lit en noyer; les deux dossiers renversés... le tout apprêté de douze couches de blanc, réparé et doré en plein... Les pilastres, archivoltes, vases, couronnes intérieurs et extérieurs sont apprêtés de douze couches de blanc, réparés, dorés en plein or mate et bruni... au milieu de l'architrave du devant, est ajustée une couronne de laurier rose... avec le chiffre J au milieu, le tout sculpté à jours et doré en plein or mat et or bruni...

Además, en el año 1812 efectúan un conjunto de muebles dorados con dichos contrastes para el nuevo despacho del emperador en las Tullerías³⁶¹⁰:

³⁶⁰⁵ Ibídem nota anterior.

³⁶⁰⁶ Ledoux-Lebard, D., 2000, pp. 325, 326.

³⁶⁰⁷ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 311.

³⁶⁰⁸ Ibídem nota anterior.

³⁶⁰⁹ Ledoux-Lebard, D., 2000, pp. 314, 315.

Quatre grands fauteuils, très richement sculptés et dorés en plein; ajustés avec pieds de devant en trompe droite; dossier carré sur la face et renversé dans les profils; sculptés de feuilles antiques, culots, écosats, canaux, lauriers et rosettes... Douze chaises, richement sculptés et dorés en plein or mat et bruni... Vingt-quatre ployants richement sculptés et dorés en plein... Un paravent de six feuilles, richement sculptés et dorés en plein... Un écran, richement sculpté et doré en plein... Deux tabourets de pieds; la ceinture et les pieds sculptés et dorés or mat et or bruni.

Más avanzada la centuria las superficies doradas siguen presentando el mismo recurso ornamental, como se constata en el marco de un cuadro realizado en el año 1826 por Grioux et C^{ie} ³⁶¹¹ para Carlos X³⁶¹²:

...cadre... très riche... ses épaisseurs sont surdorés. Au-dessous du cadre il y a une couronnement sculpté en bois avec grand soin. Il est formé par des ornements et supportant à son tour la couronne de prince royal, également sculptée a grand relief. Cet ornement est aussi surdoré et tour à tour mat ou bruni selon que les reliefs l'exigeaint.

Así mismo, en una factura del dorador Pawels-Zimmermann del año 1837, por la ejecución de una cama y una consola para el Petit Trianon, se comprueba que el oro también presentaba dichos contrastes³⁶¹³:

...1 lit à deux dossiers... les Quatre faces des dossiers richement sculptées d'ornements à rinceaux, les rouleaux à baguettes cannelés, les pans du lit ainsi que la fries du dossier semés de rosaces dorées, brunies et mates... 1 console... à colonne et pilastre cannelés, chapiteau et frise sculptés, dorée entièrement, bruni et mate.

Por último, recogemos una cuenta de de Georges Alphonse Jacob-Desmalter del año 1831, por la realización del trono de Luis Felipe de Orleans en el Palacio Real³⁶¹⁴: *...une trône en bois doré or mat et or bruni...* Para la obtención de los contrastes brillo-mate podría haberse dorado al agua toda la superficie, tal y como se indica en una factura de Dumont Petrelle del año 1845 por el redorado de una cama³⁶¹⁵, de la que hablaremos más adelante. También en la cama de Paulina Borghese, antes citada, se ha identificado el mismo sistema³⁶¹⁶, si bien en las zonas bruñidas el oro se asienta sobre bol rojo y en las mate sobre amarillo. No obstante, como ya hemos reiterado a lo largo de este estudio, podría haberse utilizado en algunos muebles un sistema de dorado mixto al agua y al aceite.

En relación al pan de oro, en este siglo continúa la práctica de emplear diferentes tonalidades de oro en una misma obra. Un ejemplo de ello lo tenemos en el marco del retrato *Louis-François Bertin* de Ingres del año 1831³⁶¹⁷, decorado con talla vegetal y animal (pájaros, lagartijas y libélulas) en pasta que está dorado con dos tonos de oro³⁶¹⁸.

³⁶¹⁰ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 331.

³⁶¹¹ Familia de comerciantes y fabricantes de objetos curiosos y pequeños muebles con establecimiento en la Rue du Coq-Saint Honoré de París desde 1799. Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 223.

³⁶¹² Ibídem nota anterior.

³⁶¹³ Ledoux-Lebard, D., 1989, p. 242.

³⁶¹⁴ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 360.

³⁶¹⁵ Ledoux-Lebard, D., *Le Grand Trianon. Meubles et objets d'art*, 1975, p. 188.

³⁶¹⁶ Perrault, G., 1987, p. 14.

³⁶¹⁷ Esta obra pertenece a la colección del Museo del Louvre.

³⁶¹⁸ Mitchell, P. y Roberts, L., 1996a, p. 50.

Además, el polvo de oro se empleó en ciertos muebles para la obtención de superficies de aspecto mate, en alternancia con otras bruñidas doradas con pan de oro, como hemos comprobado en el caso de una butaca³⁶¹⁹ (Figs. D.92 y D.93), gracias al estudio científico practicado en la misma por nosotros con motivo de su restauración (Inf. D. 37). Además, se constató la utilización de aparejo de yeso en toda la superficie dorada de la obra a base de carbonato cálcico y cola animal (1.100µm de espesor) sobre el que se disponía un estrato de bol (15-20µm de espesor) confeccionado con tierras rojas y carbonato cálcico, en baja proporción, aglutinados con cola animal. Las partes bruñidas se habían dorado al agua con láminas de pan de oro (0,8µm de grosor)³⁶²⁰ consistente en una aleación de oro (94,4%), plata (4,2%) y cobre (1,4%). Por su parte, las zonas mate estaban doradas con polvo de oro fino compuesto por oro (95,6%), plata (3,5%) y cobre (0,9%). El polvo de oro se encontraba aglutinado con aceite de lino y conformaba un estrato de 10-25 µm de espesor que se extendía sobre el mismo asiento de bol que el de las zonas bruñidas, aunque su espesor era ligeramente menor (900µm). Cabe señalar aquí que previamente a la ejecución del estudio científico la tonalidad del polvo de oro nos indujo a pensar que se trataba de purpurina, debido a la suciedad depositada sobre el mismo. Este hecho pudo haber motivado en casos semejantes su eliminación, por considerarse el polvo de oro ennegrecido fruto reparaciones.

Para finalizar con este asunto, podemos mencionar también aquí que, en opinión de Perrault³⁶²¹, el polvo de oro falso estuvo muy de moda durante el siglo XIX para dorar marcos de pasta.

Por lo que atañe a la aplicación de acabados sobre el oro, en la factura de Jacob Desmalter et C^{ie} del año 1804, por la ejecución del trono de Napoléon en el palacio de las Tullerías, figura el uso del «oro a la concha», es decir de polvo de oro: *L'on employé pour finir cette dorure avec toute la perfection de l'or en coquille au lieu de couleur en vermillon*³⁶²². Como vemos, este material se emplea en sustitución del *vermeil* aplicado en épocas anteriores y que, como se desprende de este documento, también debía de ser habitual en estas fechas para proporcionar a las superficies doradas el aspecto del bronce dorado de molido, como quizá fuera el caso de las sillas que Gustave-Frédéric Quignon presenta a la Exposición Universal de 1878 y por las que obtiene una medalla de oro³⁶²³: *...Les bois dorés ont des reflets de bronze, et la sculpture a toute la délicatesse d'une ciselure fouillée dans le métal.*

En cuanto al dorado con mordiente graso, existe constancia de la utilización por ciertos artífices de este sistema en los muebles, entre los que se encuentra por ejemplo una gran consola de madera tallada y dorada³⁶²⁴ en estilo Luis XVI, destinada a exhibir el

³⁶¹⁹ Esta butaca forma parte de una sillería de la colección del Colegio Notarial de Madrid.

³⁶²⁰ En la cama de Paulina Borghese el oro utilizado tenía un grosor de 4 a 8 µm. Perrault, G., 1987, p. 14.

³⁶²¹ Perrault, G., 1992, p. 42.

³⁶²² Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 325.

³⁶²³ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 538.

³⁶²⁴ Esta consola, que se conserva en Versalles (inv. n° 1036), se realizó por haberse perdido el soporte original que estaba ornamentado con cuatro figuras que representaban los vientos. Parece ser que después de la Segunda Guerra Mundial este mueble se cortó en dos para construir dos consolas. Esta dato aparece en el informe de la restauración llevada a cabo en Versalles en el año 1966, momento en el que se restituyó la base deteriorada y se reunificaron las dos partes. Arizzoli-Clementel, P. y Samoyault, J.P., 2009, p. 428.

monumental péndulo de la Creación del mundo³⁶²⁵, realizada en 1834 por el ebanista de la corona Alexandre-Louis Bellangé (1797- c. 1850)³⁶²⁶ (Fig. D.94):

Une console pour porter une pendule soutenue par quatre pieds en consoles enroulés avec feuilles d'acanthé, guirlandes de fleurs et de fruits, ceinture de forme quadrangulaire ornée de lambrequins à fleurons et de figures au milieu, socle de même forme orné d'oves et surmonté d'un vase au milieu, le tout sculpté et doré à l'huile.

Así mismo, Pierre-Gaston Brion (1767-1855) dora al aceite doce sillas que suministra en el año 1824 al Palacio de las Tullerías³⁶²⁷, con ocasión de un espectáculo que ofrece la duquesa de Berry en sus apartamentos: *...douze chaises en hêtre, dossier carré, pieds tournée, pour être dorées or mat et vernies, conformes au modèle de la tribune de Madame*. Vemos que en esta factura se especifica que el dorado mate iba barnizado.

Además, se ha constatado el empleo de este método en algunos elementos procedentes de muebles de la época. Este es el caso de un “coronamiento real” en forma de escudo de entre 1820-30, atribuido a Brion, que podría haber pertenecido a Carlos X. Lleva las armas reales de Francia enmarcadas por los collares de las órdenes de San Miguel y la del Espíritu Santo y como remate una corona real³⁶²⁸. Este objeto podría haber estado destinado a colocarse sobre una cama, ya que es muy similar al que remata la realizada por Brion en el año 1824 para Carlos X en las Tullerías³⁶²⁹. Pero también podría haber pertenecido a un trono, al ser semejante al que se cita en el inventario de las Tullerías del año 1826 como remate de un asiento de ese tipo³⁶³⁰.

Dicho coronamiento se doró sin utilizar aparejo de yeso, lo que explica el tosco aspecto de la superficie dorada. En su lugar se aplicó una gruesa capa de pintura al óleo confeccionada con blanco de plomo, carbonato cálcico y pigmento ocre. Sobre este estrato se extendía un mordiente de tono rojo oscuro, a base de aceite teñido con pigmento rojo ocre y bermellón³⁶³¹. Como figura en la ficha de la casa de subastas, se trata de una tonalidad inusual ya que, por lo general, en el dorado al aceite el mordiente solía ser de color ocre amarillento.

3.3.1.2. REPARACIONES Y TRANSFORMACIONES

Fueron numerosos los muebles dorados que se redoraron por completo años después de su ejecución, como sucedió con seis de las siete butacas que formaban parte de un conjunto de muebles encargado a Jacob-Desmalter en el año 1805 para amueblar el Gran Salón de la emperatriz del Palacio de las Tullerías³⁶³². En el año 1845 el dorador

³⁶²⁵ Obra de François Thomas Germain, realizada en bronce dorado, plateado y patinado. Ibídem nota anterior.

³⁶²⁶ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 61,

³⁶²⁷ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 101.

³⁶²⁸ Vendido en Christie's de Londres el 20 de noviembre de 2008 (Sale 7627, Lot 35). http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5145127

[Consulta: 26 de septiembre de 2011]

³⁶²⁹ Ledoux-Lebard, D., 2000, pp. 101, 102, 103.

³⁶³⁰ Dato que figura en la ficha de Christie's.

³⁶³¹ Información que aparece en la ficha del catálogo de la casa de subastas. Además en la misma se menciona que este elemento estaba redorado con el mismo sistema y materiales, de lo que deducen que esta intervención fue obra del mismo artífice o taller.

³⁶³² Ledoux-Lebard, D., 1975, p. 184.

Pauwels-Zimmerman redora dichos asientos³⁶³³ así como dos canapés, que se añaden al conjunto original en el año 1809³⁶³⁴, para utilizarlos en el dormitorio destinado a los soberanos extranjeros en los nuevos apartamentos del Gran Trianón: *...pour l'appartement du Roi et de la Reine des Belges, grand chambre à coucher: ... six fauteuils... raccordé et redoré entièrement... Deux canapes...*³⁶³⁵.

Las intervenciones en los muebles dorados podían implicar además el añadido de elementos nuevos, como vemos en una factura de Jacob-Desmaller del año 1809 donde figura dicha operación con relación a una consola del Palacio de las Tullerías³⁶³⁶:

Avoir restauré d'ébénisterie, une console de six pieds de long dont la ceinture est portée par huit chimères... avoir sculpté dans la ceinture, un tore de laurier avec patère au milieu; avoir changé le socle, et apprêté le tout de blanc, réparé et doré en plein or mat et bruni...

También podemos hacer alusión aquí a las intervenciones en los muebles en las que se cambian determinados elementos decorativos y/o se altera su estructura en diferentes momentos de su existencia. Estas prácticas las sufrieron con frecuencia las camas, pudiéndose citar como ejemplo la construída entre 1808-1809 por Jacob-Desmaller y C^{ie} para el nuevo dormitorio del emperador en las Tullerías³⁶³⁷:

*Un grand lit... en noyer... le tout sculpté, réparé et doré en plein or mat et or bruni... L'Imperiale... le tout sculpté de relief; le lit et L'imperiale apprêtées de 12 couches de blanc, réparés, dorés en plein or mat et or bruni...*³⁶³⁸.

En el año 1814, con la Restauración borbónica, esta cama sufre la primera modificación a cargo de F.H.G. Jacob-Desmaller³⁶³⁹, consistente en la sustitución de las armas y emblemas de Napoleón por las de Luis XVIII³⁶⁴⁰:

Avoir fait metre à coups d'outils les armes, remplacées para celle du Roi, après les avoir préparées de menuiserie en bois de noyer... et doré en plein à l'or mate r à l'or bruni, après les avoir fait préparés de 12 couches de blanc et réparer avec le plus grand soin... Avoir oté les N qui étaient dans les patères des pilastres et avoir rapporté des fleurs de lys sculptées dans le fond et couché la fleur de lys avec le fond de 12 couches de blanc réparées et dorées or mat et or bruni...

Durante los *Cent Jours*, es decir al retomar el poder Napoleón por 100 días, se reponen sus armas en la cama y sucesivamente, en el año 1816, F.H.G. Jacob-Desmaller vuelve a esculpir las armas del rey, después de eliminar por segunda vez el emblema imperial³⁶⁴¹:

...enlevé... les armes qui existaient; avoir... sculpté en entier les armes de S.M. ainsi que le grand cordon de l'ordre de Saint-Michel, refait les fleurs de lys à la couronne, le tout sculpté en relief... apprêté de douze couches de blanc, soigneusement réparé, redoré en plein or mat et or

³⁶³³ Ibidem nota anterior.

³⁶³⁴ Arizzoli-Clementel, P. y Samoyault, J.P., 2009, pp. 186, 187.

³⁶³⁵ Estos muebles se conservan en la actualidad en el Museo de Versalles, inv. T 428 C y 429 C.

³⁶³⁶ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 327.

³⁶³⁷ Pertenece a la colección del museo de Versalles, inv. n° T 29 C.

³⁶³⁸ Ledoux-Lebard, D., 1975, p. 51.

³⁶³⁹ En dichas fechas la sociedad Jacob-Desmaller et C^{ie} se había disuelto a causa de la muerte de Georges Jacob, pasando su hijo F.H.G Jacob-Desmaller a trabajar y estampillar sus obras de 1813 a 1825 con el nombre Jacob.

³⁶⁴⁰ Ledoux-Lebard, D., 1975, p. 52.

³⁶⁴¹ Ibidem nota anterior.

bruni... avoir lessivé tout l'écusson en entier, et l'avoir réparé de nouveau, recouché en entier d'assiettes et l'avoir redoré en plein or mat et or bruni...

Vemos que en todas las intervenciones a cargo de la saga de los Jacob-Desmalter se aplican invariablemente doce capas de aparejo de yeso, después de haber eliminado en ciertas zonas el dorado efectuado por ellos, y también que las nuevas zonas doradas presentan contrastes brillo-mate al igual que el original. En el año 1819, al cambiarse las telas de época Imperio por otras de terciopelo de seda, se redora la cama, como se cita en la factura del tapicero Darrac³⁶⁴²: *Redorer à neuf la couchette et faire la sculpture d'un ornement ronde bosse pour remplir le vide du blason dessus le grand dossier....* En época de Luis Felipe de Orleans tiene lugar la última transformación de los emblemas de esta cama y, además, se agrandan sus dimensiones para convertirla en una cama de dos personas³⁶⁴³.

También podemos incluir aquí la radical transformación sufrida a mediados del siglo XIX por la cama realizada en 1809 por Jacob Desmalter et C^{ie} para la emperatriz Josefina en las Tullerías³⁶⁴⁴:

*Un grand lit de parade en noyer... à trois dossiers le bois et la sculpture faits avec grand soin, apprêtés, réparés et dorés en plein... Un imperiale en noyer... tout apprêté de douze couches de blanc, réparé et doré en plein or mat et bruni...*³⁶⁴⁵.

Esta cama, como se lee en la factura, contaba originalmente con tres cabeceros³⁶⁴⁶. Además, en el trasero existía un grupo escultórico con dos figuras sentadas enmarcando un escudo con las iniciales de la emperatriz, rematado por una corona, como se ilustra en el diseño de Charles Percier del año 1808 que se conserva en una colección particular³⁶⁴⁷. En 1845 se convierte en una cama de centro, con cabecero y piecero, desapareciendo el trasero, utilizándose el grupo escultórico del mismo para el nuevo cabecero, y se modifica el baldaquino inicial³⁶⁴⁸. El redorado de la superficie se lleva a cabo por Dumont-Pettrelle en el mismo año³⁶⁴⁹:

Un lit de l'Empire redoré entièrement à l'eau mat et bruni... Un baldaquin... richement sculpté orné d'une galerie de palmettes et coulots à boules découpées à tours, redoré entièrement les superficies et vernies.

En esta factura constatamos que la cama se dora al agua por completo y que presenta contrastes brillo-mate. Algo que no consta en relación con el baldaquino, aunque se especifica en el texto que la superficie redorada iba barnizada, lo que podría indicar que fue dorada al aceite.

³⁶⁴² Ibídem nota anterior.

³⁶⁴³ Arizzoli-Clementel, P. y Samoyault, J. P., 2009, pp. 176, 177.

³⁶⁴⁴ Ledoux-Lebard, D., 1975, pp. 186 y 188. Esta cama se conserva en el Gran Trianón, inv. T 426 C.

³⁶⁴⁵ Esta cama se adaptó poco después para uso de María Luisa de Austria en las Tullerías antes de su llegada a París como nueva emperatriz francesa en 1810. Arizzoli-Clementel, P. y Samoyault, J. P., 2009, p. 178.

³⁶⁴⁶ Tipo de cama denominada otomana que poseía tres cabeceros: dos más cortos en los lados y otro de mayores dimensiones que apoyaba en la pared. Rodríguez Bernis, S., 2006, p. 88.

³⁶⁴⁷ El diseño de Percier y Fontaine aparece publicado por Arizzoli-Clementel y Samoyault. Ibídem nota anterior.

³⁶⁴⁸ Arizzoli-Clementel, P. y Samoyault, J. P., 2009, p. 180.

³⁶⁴⁹ Ledoux-Lebard, D., 1975, p. 188. En la actualidad se conserva en el Gran Trianon, inv. T 426C.

Por otra parte, cabe señalar que fueron muchos los muebles dorados que posteriormente se repintaron por completo, como sucedió con la mayor parte de una serie de veinticuatro taburetes plegables dorados realizados por Jacob-Desmalter et C^{ie} en 1811 para el Grand Cabinet del emperador en las Tullerías³⁶⁵⁰: *...vingt-quatre ployants, richement sculptés et dorés en plein...* En el año 1835 veintidós de estos taburetes se repintan de gris por Petrelle³⁶⁵¹.

Igualmente, los marcos de pinturas antiguos se modificaron y redoraron en muchas ocasiones con el objetivo de reutilizarlos para enmarcar cuadros de nueva creación. Así se sabe que en el año 1827 Delacroix menciona que para enmarcar su *Naturaleza Muerta con Langosta*³⁶⁵² había recuperado un marco rococó, que él mismo había redorado.

3.3.2. DORADO Y MADERA VISTA

Los muebles Imperio en caoba maciza o chapeada podían ornamentarse parcialmente con oro aplicado al agua y bruñido. Este es el caso del velador que realiza Pierre-Benoît Marcion en el año 1809 para el dormitorio de la emperatriz en el Petit Trianon³⁶⁵³: *Une table á dejeneur, le pied á balaustre sculpté et doré en or bruni, posé sur un socle en bois d'acajou, orné des bronzes dorés au mat...* Además, en estos ejemplares la superficie dorada podía presentar también contrastes brillo-mate, como se menciona en una factura de Jacob-Desmalter y C^{ie} del año 1811 por ejecutar también un velador para el palacio de Saint Cloud³⁶⁵⁴: *...un guéridon... socle en acajou; colonne à arabesque, sculptée de feuilles, apprêtée de douze couches de blanc, réparée, dorée en plein or mat or bruni.* Esta obra podría haberse dorado al agua por completo dejando las zonas mate sin bruñir, aunque estas últimas también podrían haberse dorado al aceite.

En otras ocasiones toda la superficie dorada podía ser mate, como es el caso de una consola suministrada por Marcion en el año 1805 para el Gran Salón del Petit Trianon³⁶⁵⁵: *...1 console en bois d'acajou de 5 pieds à dessus de marbre blanc a colonnes sans glace a 5 ornements dorés or mat.* También presentaba un aspecto mate el dorado de la cómoda que realiza Prosper-Guillaume Durand (activo entre 1834-1862) en el año 1838 para el Palacio de Saint-Cloud³⁶⁵⁶:

...une commode en acajou ornée de dorure, à trois portes séparées par un demi-balustre en trois-quarts de balustre aux angles; les portes décorés de dorure ainsi que les balustres; au socle, une forte moulure en doré mat.

De estas últimas referencias no es posible establecer si se recurrió al dorado al agua, que se dejó sin bruñir para que la apariencia del oro fuera mate, o si se doró la superficie al aceite. Este último dato se menciona en otra factura de Durand del mismo año con relación a una consola efectuada para dicho palacio³⁶⁵⁷: *...une console-étagère en*

³⁶⁵⁰ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 331.

³⁶⁵¹ Arizzoli-Clementel, P. y Samoyault, J.P., 2009, p. 228.

³⁶⁵² Mitchell, P. y Roberts, L., 1966a, p. 49.

³⁶⁵³ Ledoux-Lebard, D., 1989, p. 228.

³⁶⁵⁴ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 318.

³⁶⁵⁵ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 203.

³⁶⁵⁶ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 180.

³⁶⁵⁷ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 179.

acajou quatre montants formant pilastre à l'arrière et quatre montants à balustré devant, avec chapiteaux sculptés et dorés à l'huile.

En este tipo de muebles también fueron frecuentes las intervenciones que tendían a reparar tanto las zonas de madera vista como las doradas, que con frecuencia solían redorarse. En este sentido podemos citar una extensa factura de Jacob-Desmalter et C^{ie}, donde se alude a esta práctica en relación a diversos muebles destinados a las estancias de los reyes de España en el Palacio de Compiègne³⁶⁵⁸:

Avoir entièrement repoli et remis à neuf un lit en acajou... avoir fait diverses parties de sculpture; avoir lessivé la dorure sur bois... Avoir apprêté de blanc, réparé, retouché le tout d'assiette et redoré... Avoir repoli et remis à neuf huit fauteuils en acajou, dont on a lessivé et retouché l'assiette et redoré les figures égyptiennes ailées, le bas des pieds à griffes; le bout de l'accolade, tenant au dossier, est ornée de chaque côté d'un fleuron; la planche, remplissant le haut du dossier, est ornée d'une large rosace avec, de chaque côté, une palmette et encadrée d'une baguette, tous les ornements redorés... Avoir repoli et remis à neuf huit chaises... avoir lessivé et redoré en plein les ornements....

En esta factura se especifica además que se elimina el dorado antiguo, aplicándose después un nuevo aparejo de yeso y también bol.

En el mobiliario Imperio el oro podía aparecer también combinado con la madera de amaranto. Como ejemplo de ello pueden citarse varios muebles realizados por Jacob Desmalter et C^{ie} en 1811 para el Petit Trianon³⁶⁵⁹:

...1 console en amarante... ornée de moulures, les pieds de devant en console, ceux de derrière à pilastres, ajustés sur un socle, toutes les moulures à la corniche dorées au mat, marbre blanc incrusté de filets blue turquise³⁶⁶⁰... 1 guéridon en amarante... les trois pieds en console sur un socle triangulaire, les moulures dorées au mat...

En estos muebles el oro probablemente se aplicó con mordiente graso. Dichos artífices realizan en el mismo año seis asientos con el mismo esquema decorativo, como figura en un documento del tapicero Darrac quien los suministra al Petit Trianon³⁶⁶¹: ...2 *bergeres bois amarante et or... 4 fauteuils id...*³⁶⁶².

El dorado podía combinarse también con otras maderas, entre ellas el olmo, tal y como sucede en el caso de un velador suministrado en 1813 por Pierre Marcion para el salón de música de la emperatriz en el Palacio de Monte Cavallo³⁶⁶³: *une guéridon, le socle en orme, la colonne et les pieds en bois sculpté et doré...*³⁶⁶⁴.

³⁶⁵⁸ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 308.

³⁶⁵⁹ Ledoux-Lebard, D., 1989, p. 227.

³⁶⁶⁰ Este mueble se conserva en Versailles, inv. T 1290.

³⁶⁶¹ Ledoux-Lebard, D., 1989, p. 225.

³⁶⁶² Versailles Inv. T1287 y T1288.

³⁶⁶³ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 461.

³⁶⁶⁴ En la actualidad se conserva en Versailles, inv. n° 377 C.

3.3.3. DORADO Y PINTURA

En época Imperio una de las combinaciones más frecuentes en los muebles fue el blanco y oro. Según J. P. Samoyault³⁶⁶⁵ este cromatismo se destinaba al mobiliario de las dependencias semioficiales, como la habitación de la emperatriz en el Trianón. En este sentido podemos citar una cama pintada de blanco y dorada que efectúa Marcion en 1809 para el Grand Trianon³⁶⁶⁶:

...une couchette et son impériale en bois sculpté et doré rechampi blanc, couchette à deux dossiers... en bois peint blanc rechampi or et sculpté, dossier en forme de borne, une large plate-bande sur la devanture ornée de cinq rosettes dorées ou brunies sur les pilastres; une impériale en bois doré, ornements dorés sur la voussure portant sur un panache blanc...

En el año 1810 este artífice realiza también para el Gran Trianón unas consolas con la misma ornamentación³⁶⁶⁷: *...seize consoles... a colonnes, ornées d'une frise à branches de laurier et autres ornements en bois sculpté et doré rechampi blanc...*

Así mismo, en el año 1810 el tapicero Darrac suministra un conjunto de muebles en blanco y oro, realizado por Marcion, para la habitación de la emperatriz en el Gran Trianón, que aparecen descritos en la factura del primero fechada en 1809³⁶⁶⁸: *Une meuble composé d'un pommier³⁶⁶⁹, d'une bergère³⁶⁷⁰, six fauteuils³⁶⁷¹, douze chaises³⁶⁷², deux tabourets de pieds³⁶⁷³ et un écran³⁶⁷⁴, le tout en bois blanc et or...*

Estos muebles podían dorarse al agua, como se extrae de una factura de Jacob–Desmalter et C^{ie} del año 1806 por varios asientos para el palacio imperial de Estrasburgo³⁶⁷⁵: *...Six fauteuils... apprêtés de douze couches de blanc, réparés, dorés et rechampis de blanc... Deux bergères sculptées, dorés et rechampis en blanc... Quatre chaises sculptées, dorés et rechampis en blanc...* El hecho de que en este documento se aluda a la aplicación del mismo número de capas de aparejo que cuando se dora al agua, nos inclina a pensar que aquí se empleó el mismo sistema. Además, en caso de ir dorado al aceite sería innecesario aplicar tantas capas de aparejo.

En los marcos de pinturas también se emplea dicha bicromía, como es el caso del que aloja la *Danseuse au repos* de 1879 de Edgar Degas (1834-1917), pintado de blanco en las entrecalles con molduración estriada dorada³⁶⁷⁶. Estos marcos podían dorarse al agua, como se deduce de una carta que envía Camille Pissarro a su hijo Lucien el catorce de diciembre de 1883, donde describe algunos de estos objetos: *Ils sont blancs, avec règle rayée au bord, même modèle à peu près que ceux que tu as reçus il ya a quelque temps, mais très étoit et l'or est bruni*³⁶⁷⁷.

³⁶⁶⁵ Arizzoli-Clementel, P. y Samoyault, J.P., 2009, p. 218.

³⁶⁶⁶ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 461.

³⁶⁶⁷ Ibídem nota anterior.

³⁶⁶⁸ Ledoux-Lebard, D., 1975, p. 48.

³⁶⁶⁹ Versailles, inv. T 3c.

³⁶⁷⁰ Versailles, inv. T 1741.

³⁶⁷¹ Versailles, inv. T 36c.

³⁶⁷² Versailles, inv. T 174 y T 37c.

³⁶⁷³ Versailles, inv. T 38c. Estos dos taburetes fueron los únicos asientos del conjunto que no realizó Marcion.

³⁶⁷⁴ Versailles, inv. T 39c.

³⁶⁷⁵ Ledoux-Lebard, D., 2000, pp. 318 y 320.

³⁶⁷⁶ Publicado por Mitchell, P. y Roberts, L., 1966b, p. 365.

³⁶⁷⁷ Mitchell, P. y Roberts, L., 1966b, p. 459.

En lo que se refiere a las características de los revestimientos pictóricos blancos que se acompañan con oro, en ciertos documentos se indica que éstos eran mate, como vemos en el inventario del Petit Trianon del año 1810³⁶⁷⁸: *...l'écran bois peint en blanc mat, la sculpture est dorée, les pieds à patins, supportés par des boules aussi dorées... l'guéridon en bois peint en blanc mat et or...* Sin embargo, no contamos con información acerca del procedimiento seguido para confeccionar este tipo de pintura, al contrario de lo que sucede en relación con los revestimientos pictóricos blancos brillantes. Así, en una factura de Jacob-Desmalter del año 1808, por varias consolas destinadas al palacio de Compiègne³⁶⁷⁹, se especifica que las mismas iban barnizadas:

...quatre consoles... en chene, portée par quatre pieds à pilastres ornés de moulures formant chapiteaux, astragales et embases, ces pieds ornés de fonds-plats, son portés par un socle: apprêtées de blanc adouci à la ponce, peints en blanc et vernies... Une console en chêne... pareille; seulement, la ceinture est portée par huit pieds ajustés sur le socle: apprêtée, peint et vernie...

Comprobamos también en el texto que la superficie se aparejaba y pulía antes de extender la pintura.

Además, en algunos documentos del Petit Trianon se aportan más datos sobre la técnica de ejecución de este tipo de pintura, como vemos en uno del año 1805³⁶⁸⁰:

La peinture en blanc verni à trois couches de blanc d'apprêt de dorure, rebouché et adouci, deux couches de teinte, un encollage froid et verni, de 36 bois de chaises à dossier en lyre... La peinture en blanc verni à trois couches de blanc d'apprêt, rebouché et adouci, deux couches de teinte, un encollage froid et verni d'un fauteuil... La peinture id de 3 chaises...

El procedimiento consistía en aplicar tres manos de aparejo de dorar y sucesivamente dos de pintura, sobre lo que se extendía cola en frío y, por último, se barnizaba la superficie. Sin embargo, en ninguno de estos documentos figura el uso del oro en los muebles, lo que nos induce a pensar que, al igual que sucedía en el siglo XVIII, dicha pintura no se combinaba con oro y cuando éste se utilizaba la pintura debía ser mate con el fin de que contrastara con el dorado.

Por otro lado, cabe señalar que en el siglo XIX constituye una práctica frecuente el que los muebles originalmente pintados se repinten y/o redoren posteriormente. Entre los ejemplos que podemos mencionar se encuentra una sillería, realizada por Marcion y suministrada por Darrac en 1809, destinada al primer salón de la emperatriz en el Gran Trianón³⁶⁸¹: *Deux tête à tête et douze fauteuils, bois sculpté et peint...*³⁶⁸² *Vingt-quatre chaises bois idem...* En 1840 estos asientos se pintan de blanco, se doran y se envían al Palacio de Fontainebleau³⁶⁸³.

³⁶⁷⁸ Ledoux-Lebard, D., 1989, p. 134.

³⁶⁷⁹ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 309.

³⁶⁸⁰ Relación de los trabajos realizados por Chaise, contratista de pintura y dorador, durante los seis últimos meses del año 1805. Ledoux-Lebard, D., 1989, p. 214.

³⁶⁸¹ Ledoux-Lebard, D., 1975, pp. 66, 67.

³⁶⁸² En la actualidad se conservan en depósito en el Grand Trianon, inv. F 950 C y F 951 C.

³⁶⁸³ Arizzoli-Clémentel, P y Samoyault, J. P., 2009, pp. 196, 197.

Pero también fue habitual dorar por completo muebles originalmente pintados y dorados, como es el caso de un canapé y ocho butacas³⁶⁸⁴ de hacia 1802³⁶⁸⁵, que formaban parte de un conjunto de asientos más amplio encargado para el Palacio de Saint Cloud³⁶⁸⁶. En un momento indeterminado del Segundo Imperio se doran por completo y en el año 1855 aparecen ya así en dicho palacio³⁶⁸⁷. Además, se puede mencionar como ejemplo, una cama pintada de blanco y dorada del primer Imperio, adquirida en 1810 para que fuera utilizada por la esposa del duque de Friul, gran mariscal del Palacio de las Tullerías. En el año 1837, para situarla en el Petit Trianon, se agranda, (pasando de 1,55 m. a 1,95 m de ancho) y restaura por Nicolle et Finibert, dorándose sucesivamente por Pauwels-Zimmermann³⁶⁸⁸:

Il lit à deux dossiers... les quatre faces des dossiers richement sculptées d'ornements, à rinceaux, les rouleaux à baguettes cannelés, les pans du lit ainsi que le frise du dossier semés de rosaces dorées, brunies et mats.

En ocasiones estas prácticas se llevan a cabo por los propios artífices de los muebles, como sucedió con una pantalla de chimenea que Pierre Gastón Brion suministra a las Tullerías en el año 1822, pintada de blanco y dorada por Pauwels-Zimmermann, quien en 1845 la redora por completo para ubicarla en el Gran Trianón, donde continúa en la actualidad³⁶⁸⁹. También podemos incluir aquí el caso de doce taburetes, destinados al salón de juego de María Antonieta en Compiègne, originalmente pintados de blanco y dorados por Chatard que en el año 1806 se redoran totalmente por el mismo artífice³⁶⁹⁰.

Por otra parte, en el mobiliario neogótico³⁶⁹¹ podía recurrirse a la combinación del negro con el oro, como es el caso de una mesa realizada en el año 1821 por F.H.G. Jacob Desmalter para las dependencias de la duquesa de Berry en el Palacio de las Tullerías³⁶⁹²: *Une table gothique... sculptée d'ornements gothiques très riches... tout le bois noir poncé et verni, les lions, la frise, les chapiteaux et plusieurs autres parties apprêtés de douze couches de blanc, réparés et dorés or mat et or bruni*. Comprobamos en el texto que para la ejecución del dorado se aplican doce capas de aparejo de yeso y que el oro presenta contrastes mate-brillo, lo que indica que las zonas brillantes se doraron al agua. En cuanto a las mate, podrían haberse dorado con el mismo sistema o bien al aceite.

También en los muebles lacados se aplica dicho cromatismo³⁶⁹³. En este sentido podemos citar tres veladores lacados *a la Chinoise* que Goudel et C^{ie}, propietarios de la tienda *Aux Deux Chinois* especializada en laca china, india, inglesa y francesa,

³⁶⁸⁴ Estos muebles se exhiben en el gabinete de trabajo de Napoleón I del Gran Trianón, inv T 344 C y T 345 C.

³⁶⁸⁵ Por su estilo podrían atribuirse a los hermanos Jacob. Arizzoli-Clémentel, P y Samoyault, J. P., 2009, p. 183.

³⁶⁸⁶ Ibídem nota anterior.

³⁶⁸⁷ Ibídem nota anterior.

³⁶⁸⁸ Arizzoli-Clémentel, P y Samoyault, J.P., 2009, p. 215; Ledoux-Lebard, D., 1989, p. 242.

³⁶⁸⁹ Inv. T 431 C. Arizzoli-Clémentel, P y Samoyault, J. P., 2009, p. 362.

³⁶⁹⁰ Boudry, S., 2004, n° 387, p. 74.

³⁶⁹¹ La moda del neogótico, que se hace sentir desde inicios de la centuria en la arquitectura de interiores y en otras manifestaciones artísticas como la literatura, el teatro, etc., se extiende al mobiliario en época Restauración, teniendo un especial desarrollo en el reinado de Carlos X. Kjellberg, P., 1991, pp. 453-455.

³⁶⁹² Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 349.

³⁶⁹³ Considerado típico de época Luis Felipe y de influencia inglesa. Arizzoli-Clémentel, P. y Samoyault, J. P., 2009, p. 444.

suministran en el año 1839 para situarlos en el nuevo salón de familia en el Gran Trianón³⁶⁹⁴. La contemplación de estas obras nos induce a pensar que probablemente fueran doradas con mordiente graso.

Así mismo, en época Napoleón III se sigue recurriendo a la bicromía negro-oro en los muebles pintados y lacados. Como ejemplo de ello podemos mencionar un velador, realizado en París en el año 1855³⁶⁹⁵, de madera de haya lacada en negro con motivos policromados al óleo, incrustaciones de nácar y fileteados dorados que delinean las curvas del mueble. En este mueble es probable que ciertas zonas se doraran con pan de oro al aceite y en otras con pintura de oro. La presencia de esta técnica se ha identificado en una silla, de la segunda mitad del siglo XIX, pintada de negro con fileteados y motivos vegetales dorados. En la mayor parte de la superficie el pan de oro se aplicó con mordiente graso sobre el fondo negro y, después, se reborderaron los motivos así ejecutados con pintura de dicho color para definir sus contornos. Otros elementos se efectuaron a pincel con polvo de oro, como es el caso del enrejillado situado en el centro de la parte superior del respaldo³⁶⁹⁶.

En otras ocasiones la decoración dorada de estos muebles se realizaba exclusivamente con pan de oro al aceite, como se ha verificado en una silla (Figs. D.95 y D.96), también de la segunda mitad de la centuria. En concreto, los resultados del estudio científico (Inf. D. 38) practicado en la misma establecieron que para la ejecución de la superficie negra se habían extendido dos capas de pintura al óleo: la primera y más interna (5,25µm de espesor), dispuesta directamente sobre la superficie de madera, estaba confeccionada con blanco de plomo, blanco de bario, azul ultramar y negro de huesos, en muy baja proporción. La segunda capa (25µm de espesor) se componía de negro de huesos y blanco de plomo. En ambos estratos el aglutinante empleado fue el aceite de linaza. En cuanto a la ornamentación dorada se había realizado con pan de oro (0,2 µm de grosor), aleado con plata (5, 60%) y cobre (2, 66%), que se había fijado a la superficie pintada con aceite de linaza. Encima del oro se aplicó un barniz traslúcido a base de colofonia.

3.3.4. DORADO Y BRONCEADO

Desde inicios de la centuria en los muebles dorados pueden aparecer ciertas zonas bronceadas, como todavía se aprecia en una butaca de época Consulado, estampillada Jacob Freres³⁶⁹⁷. Esta butaca fue probablemente encargada en 1800 para la sala del consejo del Palacio de la Malmaison³⁶⁹⁸ y se ha considerado que podría haber formado parte de un conjunto de muebles que figura en el inventario post mortem de Josefina Bonaparte³⁶⁹⁹: *Item deux lits de plumes, dix grands fauteuils, six chaises... le tout en*

³⁶⁹⁴ Dos veladores se conservan en el Museo Nacional del Palacio de Versalles, Gran Trianón, inv. T 147 C y T148 C.

³⁶⁹⁵ Publicado por Forray-Carlier, A., *Le Mobilier du Musée Carnavalet*, 2000, pp. 278, 279. Este mueble se conserva en el Museo Carnavalet de París, inv. MB 7151.

³⁶⁹⁶ Perrault, G., 1997, p. 87.

³⁶⁹⁷ Estampilla utilizada por los hijos de Georges Jacob entre 1796 y 1803. Esta butaca se subastó en Christie's (París) el 22 de junio del año 2004 (Sale 5086, Lot 240).

<http://www.christies.com/LotFinder/LotDetailsPrintable.aspx?intObjectID=4301785>

[Consulta: 26 de septiembre de 2011]

³⁶⁹⁸ Información que figura en la ficha de la casa de subastas.

³⁶⁹⁹ Ibídem nota anterior.

bois bronzé et doré... También la cama dorada de Paulina Borghese, anteriormente citada, presenta dos cariátides bronceadas flanqueando el cabecero y el piecero. En un inventario del año 1814, realizado con motivo de la venta del Hôtel Charost donde la cama se ubicaba, ésta se describe en los siguientes términos³⁷⁰⁰: *Une couchette de bois sculpté et doré, figures bronzées... un couronnement sculpté et doré un aigle doré qui le supporte...*

Además, en las facturas de ciertos artífices de la época encontramos referencias a muebles así ornamentados, como es el caso de una consola suministrada por Jacob-Desmaller et C^{ie} en el año 1806 para el dormitorio del emperador en el palacio de Fontainebleau³⁷⁰¹: *Un canapé en noyer, dossier carré; accotoirs droits; pieds de devant à gaines et têtes portant l'accotoir richement orné de sculpture... le tout doré en plein et rechampi en bronze...*

En época de la Restauración borbónica se continúa empleando dicho recurso decorativo en el mobiliario. En este sentido, podemos mencionar unas sillas que realiza Georges-Alphonse Jacob-Desmaller (1799-1870)³⁷⁰² en el año 1838 para el príncipe de Joinville³⁷⁰³: *...chaises à fronton sculpté; dossier carré, rosaces au pourtour, pieds torunés ornés de sculptures, rosaces dans la frise, bois doré à l'eau avec parties bronzées.* Como vemos, en este documento se especifica que las sillas se doraron al agua.

Conviene señalar aquí también que en los muebles de caoba aparecen con frecuencia el dorado combinado con el bronceado, como figura en una factura del año 1805 de Jacob-Desmaller et C^{ie}³⁷⁰⁴: *1 secrétaire en Beau bois d'acajou ronceaux... les montants de devant à petit colonne ornée de chapiteaux, moulures et astragale en bronze ciselé et doré au mat, les pieds sculptés en griffes bronzées et dorées.* En el mismo año dicha asociación suministra al Petit Trianon³⁷⁰⁵: *1 table de nuit en somno en acajou roceaux, la devanture à portes, les deux montants à gaines surmontées de petits têtes bronzées et dorées...* Así mismo, el ebanista Cercous³⁷⁰⁶ realiza en 1809 para el duque de Dalmacia³⁷⁰⁷: *...une console formant jardinière en acajou ronceux, soutenue par deux cuisses de lion portant chaque un cygne ailé doré et bronzé.*

De estas referencias no es posible extraer información acerca del método utilizado para la obtención del bronceado. Sin embargo, la contemplación de algunos de los muebles que se conservan nos permite deducir que para imitar el aspecto del bronce se utilizó pintura de tono verdoso, como es el caso de la butaca de época Consulado más arriba citada. Además, podemos mencionar aquí una mesa de hacia 1800 realizada para el Palacio de Saint Claude cuyo tablero circular, chapeado en madera de tuya, lo soporta un pie central en forma de tronco de palmera invertido pintado de verde oscuro con toques de oro³⁷⁰⁸. Esta mesa presenta además en la base tres leones alados de bronce

³⁷⁰⁰ Perrault, G., 1987, pp. 14, 15.

³⁷⁰¹ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 311.

³⁷⁰² Hijo de Honoré-Georges Jacob-Desmaller.

³⁷⁰³ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 357.

³⁷⁰⁴ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 208.

³⁷⁰⁵ Ibídem nota anterior.

³⁷⁰⁶ Artesano del que existen referencias a su actividad entre 1803 y 1826. Ledoux-Lebard, D., 2000, p.

116.

³⁷⁰⁷ Ibídem nota anterior.

³⁷⁰⁸ Victoria and Albert Museum, inv. W.13-1939.

patinado en el mismo color que el pie. Por último, citaremos una consola de hacia 1800 en madera de caoba con los dos soportes anteriores en forma de cariátide donde se alternan zonas doradas con otras bronceadas³⁷⁰⁹, ejecutadas probablemente con pintura verde muy oscura.

No obstante, en otros casos el oro se patina de verde para imitar en las zonas elegidas el aspecto del bronce, como podemos apreciar en una consola que Jacob Desmalter et C^{ie} ejecutan en el año 1805 para la Maison des Pages de Saint Cloud. En esta obra el dorado, presente en las cabezas egipcias que rematan las dos patas delanteras en forma de pilastra, en los pies de su parte inferior y en la mayor parte del uraeus de la cintura, está patinado de verde imitando el bronce antiguo³⁷¹⁰. Pero también podía simularse el aspecto del bronce a base de polvos metálicos extendidos con un mordiente al aceite o con barniz. Esta práctica la llevaban a cabo con frecuencia los pintores parisinos, como se menciona en un texto americano del año 1814 titulado

*The American Artist's Manual*³⁷¹¹: *Bronze color, in imitation of the metal, is much used by the colourmen of Paris, who prepare two sorts of it, namely the red bronze and the yellow or golden. The latter is made solely of the finest and brightest copper dust, the former is prepared of the same material, by adding a small portion of well pulverized red ochre. Both are applied with varnishes to the outside substances, as gold leaves are in gilding.*

Vemos que existían dos tipos de bronceados diferentes: uno de color rojo y otro amarillo, ambos confeccionados a base de polvos de cobre y en el caso del de tono rojo con el añadido de un pigmento de dicha tonalidad.

Así mismo, en la obra de Watin³⁷¹² se alude al uso de polvos metálicos para imitar el aspecto del *bronze rouge*, del *bronze jaune* y del *bronze antique*, este último, probablemente de tono verdoso y que, aunque no lo menciona el autor, correspondería al que aparece con frecuencia en los muebles combinado con el dorado. En todos los casos el polvo de bronce se espolvoreaba sobre un mordiente al aceite aplicado sobre la superficie, previamente pintada, con la pretensión de que el bronceado resultante fuera más bello.

Por su parte, en el *Nouveau manuel complet du bronzage des métaux et du plâtre* del año 1837, escrito por Debonliez y Malepeyre, se alude al bronceado de la madera, entre otros materiales, mediante la aplicación de polvos de bronce de diferentes colores que se espolvoreaban sobre una capa fina y uniforme de barniz resinoso, del que no se aportan más datos sobre su composición, a excepción de que en su preparación interviene el silicato de potasio. Además, se indica que el polvo de bronce adherido al barniz podía bruñirse con una piedra de ágata o con un instrumento de acero³⁷¹³.

En ninguno de estos textos se alude a la aplicación de barniz sobre la superficie bronceada. Sin embargo, existen referencias documentales a su uso en los muebles

³⁷⁰⁹ Esta obra se encuentra expuesta en el Gran Trianón, inv. T13244.

³⁷¹⁰ Se conserva en Versalles, inv. V 1014.

³⁷¹¹ Recogido por Mussey, R.D., 1998, p. 245.

³⁷¹² Watin, J.F., 1772, II, p. 178.

³⁷¹³ Referencia que figura en Mussey, R. D., 1998, p. 244.

pintados y parcialmente bronceados³⁷¹⁴, como figura en una cuenta de Chaise del año 1805 por la realización de una cama³⁷¹⁵:

La peinture en blanc verni à trois couches de blanc de dorure, rebouché et adouci, deux couches de teinte, deux id de rechampi bronze, un encollage froid et verni, d'un couquette de 3 pieds ½ à colonnes... 1 baldaquin peint id...

También, en una publicación americana del año 1884 titulada *The process of Gilding and Bronzing Picture Frames*, donde se describe la técnica utilizada en Europa para broncear los marcos, se alude al acabado con barniz de copal de la superficie bronceada a base de polvo de dicho metal. Tal acción se llevaba a cabo con la finalidad de proteger el bronceado y evitar que cambiara de color por la oxidación del metal al entrar en contacto con el aire.

De todo lo expuesto podemos concluir que fueron numerosas y variadas las técnicas empleadas para la ejecución del bronceado, tal y como afirma Mussey³⁷¹⁶ a partir de diferentes análisis efectuados en algunos muebles americanos del siglo XIX realizados por artistas de procedencia francesa. Un asunto al que ya nos hemos referido en el apartado dedicado a Inglaterra.

Conviene señalar aquí que en la actualidad, en países como Francia e Inglaterra, se utiliza con frecuencia el término *vert antique* para designar el bronceado y que según Mussey se adopta en el siglo XIX³⁷¹⁷. En nuestra opinión, es probable que dicha expresión se aplicara en principio a los objetos de bronce patinados de verde oscuro a imitación del bronce antiguo, como aparece en algunos documentos. Así, en una factura del año 1814 por la reparación de un par de candelabros leemos³⁷¹⁸: *un candélabre très riche à six lumières... entièrement doré mat, à l'exception du socle au vert antique*. El mismo término figura en una cuenta del año 1825 de A. Jacob-Desmalter por la ejecución de una mesa de bronce para la condesa de Berry³⁷¹⁹: *une belle table en bronze... le socle est en vert antique...*

Por último, resaltar que en muchos muebles originalmente dorados y bronceados se redoraron o repintaron posteriormente las partes bronceadas. Este fue el caso de una silliería³⁷²⁰, de la que se tiene constancia que en el año 1805 estaba bronceada y dorada, que hacia 1812 se pinta de blanco y dora la talla. Otro ejemplo de dichas prácticas lo tenemos en la cama dorada y bronceada de Paulina Borghese, de la que hemos hablado anteriormente, que en el año 1881 se redora por completo³⁷²¹. En los años 80 del siglo XX esta cama se restaura, sacándose a la luz el bronceado de las carnaciones de las cariatides del cabecero y piecero³⁷²².

³⁷¹⁴ En las facturas de artífices como Chaise o Chatard se recogen numerosos muebles realizados para el Petit Trianon en los que se combina la pintura con el bronceado. Ledoux-Lebard, D., 1989, pp. 214, 215, 216.

³⁷¹⁵ Ledoux-Lebard, D., 1989, p. 214.

³⁷¹⁶ Mussey, R.D., 1994, p. 252.

³⁷¹⁷ Mussey, R. D., 1994, p. 242.

³⁷¹⁸ Ledoux-Lebard, D., 1975, p. 90.

³⁷¹⁹ Ledoux-Lebard, D., 2000, p. 353.

³⁷²⁰ Ledoux-Lebard, D., 1975, p. 24. Esta obra se conserva en el Grand Trianon, inv. 246C.

³⁷²¹ Perrault, G., 1987, p. 15.

³⁷²² Perrault, G., 1987, pp. 14-17.

3.4. ITALIA

3.4.1. DORADO MASIVO

En la península itálica el dorado masivo se aplica en el mobiliario de aparato en estilo Imperio³⁷²³ así como en los ejemplares en *revival* de la segunda mitad del siglo. Entre los prototipos más frecuentes se encuentran las mesas de centro y las consolas, pudiéndose citar como ejemplo de las últimas las que realizan en Florencia Giuseppe Colzi³⁷²⁴ y Paolo Sani³⁷²⁵ en 1818 para el Palacio Pitti, con patas en estípite acanaladas y parcialmente talladas y faldones con motivos clásicos finamente tallados. Una pareja de este tipo, que formaba parte de una serie de ocho iguales, se conserva en el Quartiere dei Giardini Zoologici³⁷²⁶. Ambos artífices ejecutaron también en el mismo año: *sette piedi di tavolo d'albero ricamente intagliati e tutti dorati...*³⁷²⁷ que se exhiben en la Galleria Palatina. Además, en el año 1833 Colzi y Sani suministran un par de mesas monumentales que se exponen en la actualidad en la Galleria d'Arte Moderna de dicho palacio³⁷²⁸. En cuanto a los ejemplares en *revival*, de la abundante producción existente, podemos citar dos consolas romanas neorococó de mediados de la centuria³⁷²⁹ y una pareja, en el mismo estilo, del último cuarto de siglo³⁷³⁰ que pertenecen al Palacio del Quirinal. Igualmente, se construyeron consolas doradas en estilo neobarroco, como es el caso de una de hacia 1845 del Palacio Real de Génova³⁷³¹, o las realizadas en los años cincuenta de la centuria para decorar las nuevas estancias del Palacio Pitti, como las denominadas Sala Roja, Sala Celeste y Sala Verde³⁷³².

La fabricación de sillerías doradas fue también importante desde inicios de la centuria. Entre ellas se encuentran las que decoraban la Villa de Marlia³⁷³³ en Lucca, como figura en el inventario del año 1814³⁷³⁴, redactado a la caída del Imperio napoleónico, o también las del Palacio Ducal de la misma ciudad a tenor del inventario realizado en 1820³⁷³⁵. Así mismo, podemos mencionar dos sillerías ejecutadas en Florencia para el Palacio Pitti por Colzi y Sani, una del año 1829³⁷³⁶, conformada por un canapé ocho butacas y seis taburetes y otra de 1833³⁷³⁷, compuesta por un sofá y catorce butacas, que se exponen en la actualidad en los apartamentos reales de dicho palacio.

³⁷²³ En Italia este estilo pervive hasta los años 40 de la centuria. Colle E., *Il Mobile Impero in Italia*, 1998, p. 52.

³⁷²⁴ Ebanista florentino de cuya actividad se tienen noticias desde 1796 hasta 1855. Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 444.

³⁷²⁵ Tallista nacido en Florencia en 1769. Existe información sobre su producción desde 1815 hasta 1848. Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 541.

³⁷²⁶ MPP 1911, nn. 1487.

³⁷²⁷ MPP 1911, nn. 17473-19474.

³⁷²⁸ MPP 1911, nn. 7812-7813.

³⁷²⁹ González Palacios, A., 1996b, p. 211.

³⁷³⁰ González Palacios, A., 1996b, p. 213.

³⁷³¹ González Palacios, A., 1996a, p. 334.

³⁷³² Chiarugi, S., 1994, vol. I, pp. 270-273.

³⁷³³ Adquirida por Elisa Bonaparte Baciocchi en 1806.

³⁷³⁴ Publicado por Colle, E., *Il Mobile di Corte a Lucca*, 2005, pp. 32-47.

³⁷³⁵ Colle analiza los muebles que figuran en este inventario a lo largo de la obra citada en la nota anterior.

³⁷³⁶ MPP 1911, nn. 12321-1235.

³⁷³⁷ MPP 1911, nn. 12246 y 12249-12262.

Además, podemos destacar los asientos dorados con leones, esfinges o delfines y otros motivos de talla escultórica que seguían diseños de Pelagio Palagi³⁷³⁸. Responde a este tipo una sillería efectuada en 1834 para la sala de recepción del Castillo de Racconigi³⁷³⁹. Otro ejemplo lo tenemos en una butaca de Carlo Ferrero³⁷⁴⁰ del año 1842, con leones soportando los brazos en el frente y bajo la unión con el respaldo³⁷⁴¹, destinada a decorar el apartamento de los duques de Saboya en el Palacio Real de Turín, que aún se conserva en ese palacio. Según Colle, este asiento puede considerarse una de las obras maestras del mobiliario europeo de la época³⁷⁴².

De Liguria se puede citar una sillería genovesa de hacia 1835³⁷⁴³ compuesta por un sofá, diez butacas y cuatro sillas estampilladas Peter Makers Genoa³⁷⁴⁴ cuyos respaldos, flanqueados por cornucopias, contienen bajorrelieves con el escudo de la familia De Mari y caballos de mar. Además existe otro conjunto³⁷⁴⁵, con la misma estampilla y decoración semejante, conformado por un diván, diecisiete butacas y ocho taburetes, realizado entre 1842-1843 para ubicarlo en el Palacio Real de Génova³⁷⁴⁶. También son genovesas las ligerísimas sillas doradas denominadas *sedie di Chiavari*³⁷⁴⁷ producidas por Gaetano Descalzi (1767-1855), conocido como *Il campanino*, con respaldos en estilo barroco o neogótico, como es el caso de la que existe en el Palacio Real de Génova, datada entre 1835-1850³⁷⁴⁸.

No podemos dejar de mencionar aquí que en toda Italia fue abundante la manufactura de espejos, marcos de pinturas y candelabros en dorado masivo, tanto en estilo Imperio como ecléctico.

3.4.1.1. ASPECTOS TÉCNICOS

En cuanto a las maderas utilizadas en los muebles con dorado masivo el haya ocupa un lugar relevante. Este hecho se constata tanto en los documentos de la época como en los ejemplares que se conservan en la actualidad. También se empleó el chopo en abundancia³⁷⁴⁹, pudiéndose citar entre los numerosos ejemplares existentes cuatro consolas que realiza hacia 1808 Giuseppe Antonio di Gregorio³⁷⁵⁰ para el Palacio Real de Nápoles³⁷⁵¹, como figura en la correspondiente factura³⁷⁵²: *...quattro buffette di pioppo ciascuna con quattro gambe di leone scolpite e con telaio liscio*. Así mismo se recurrió con mucha frecuencia al nogal, como vemos en una factura de Giuseppe Colzi

³⁷³⁸ Diseñador y arquitecto boloñés (1775-1860).

³⁷³⁹ Colle, E., 1998, p. 364.

³⁷⁴⁰ No hemos encontrado en las fuentes consultadas datos sobre la cronología de este artífice.

³⁷⁴¹ Colle, E., 1998, pp. 366, 367, 368.

³⁷⁴² Colle, E., 1998, p. 367.

³⁷⁴³ González Palacios, A., 1996, p. 317.

³⁷⁴⁴ Henry Thomas Peters, artífice inglés que llega a Génova hacia 1817 y muere en 1852. González Palacios, A., 1996a, p. 319.

³⁷⁴⁵ Publicado por González Palacios, A., 1996a, p. 324.

³⁷⁴⁶ Ibídem nota anterior.

³⁷⁴⁷ Estos ejemplares gozaron de gran favor y fueron muy imitados por otros artesanos.

³⁷⁴⁸ González Palacios, A., 1996a, pp. 334, 336.

³⁷⁴⁹ Según ciertos autores esta madera fue una de las más utilizadas en Italia en los objetos artísticos.

Paolini, C. y Faldi, M., 2005, p. 202.

³⁷⁵⁰ Artífice del que no hemos localizado datos sobre su cronología.

³⁷⁵¹ Citada por Colle, E., 1998, p. 52.

³⁷⁵² Ibídem nota anterior.

del año 1819 por ejecutar una pantalla de chimenea dorada³⁷⁵³ que se conserva en el Palacio Pitti³⁷⁵⁴: *...fatto un ossature di un parafuoco di legname di noce...* También eran de nogal seis sillas realizadas por Colzi para ese palacio en el año 1847³⁷⁵⁵, según aparece en la cuenta de este artífice³⁷⁵⁶: *...l'ossatura di n.6 sedie... Eseguite di noce... tutte da intagliarsi e dorarsi...*

Conviene señalar aquí que en este siglo se recurrió a la pastilla, especialmente en los marcos, para ejecutar motivos en relieve. Así por ejemplo, sabemos que en el taller florentino de Candido Picchianti y Luigi Romoli³⁷⁵⁷ se doraban marcos de pastilla destinados, en su mayor parte, a satisfacer la demanda de los turistas extranjeros. Estos artífices presentaron en la muestra anual de la Academia de Bellas Artes de Florencia de 1836 algunos marcos de este tipo, que fueron elogiados por su bajo precio y por realizarse con un material tan sólido como la madera, pero preferible a ella por ser más fácil de trabajar³⁷⁵⁸: *Saggi di cornici dorate da quadri, fatte con una materia da eguagliarsi al legno più duro, ma preferibili ad esso per la facilità del lavoro, e la modicità del prezzo.*

Por lo que atañe al aparejo de yeso, son frecuentes las menciones a su utilización en las cuentas de los doradores, como vemos en una de Gaetano Stradi³⁷⁵⁹ del año 1821³⁷⁶⁰: *...per avere ammannito a gesso e colla un letto grande di n° 4 colonne di legno scannellate e sbacellate con diversi ordini d'intaglio con la sua zampa di leone... il tutto raschiato con pelle di pesce.* En el texto comprobamos también que el aparejo de yeso se lija con piel de pescado. El yeso empleado sería seguramente el denominado *gesso di Volterra*, al ser el más habitual en Toscana para elaborar el *gesso da doratori*³⁷⁶¹, que se confeccionaba mezclando dicho material con cola de pergamino³⁷⁶².

En lo referente al bol, en ciertos documentos consultados figuran dos tonalidades diferentes, una amarilla y otra de la que únicamente se dice que es oscura. Este es el caso de los pagos realizados a Giuseppe Tilli³⁷⁶³ por la restauración de marcos para la Villa del Poggio Imperial en los años 1820³⁷⁶⁴, 1821³⁷⁶⁵ y 1822³⁷⁶⁶, donde se cita invariablemente: *speso in Bolo, Giallo e Scuro*. Estas referencias indican el uso habitual del bol amarillo en los marcos que, como hemos visto en ciertos textos de la enturia, se extendía primero sobre toda la superficie a dorar y después solo en las zonas que se

³⁷⁵³ Recogida por Colle, E., *I mobili di Palazzo Pitti. Il secondo periodo lorenese 1800-1846. Il Granducato di Toscana*, 2000, p. 278.

³⁷⁵⁴ MVP 1911, n. 1320.

³⁷⁵⁵ MPP 1911, nn. 10815-10820.

³⁷⁵⁶ Colle, E., 2000, p. 276

³⁷⁵⁷ Doradores, escayolistas y constructores de marcos en pastilla. Existen noticias de su actividad desde 1833 a 1884. Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 526.

³⁷⁵⁸ Ibídem nota anterior.

³⁷⁵⁹ Dorador y barnizador de carrozas florentino del que se tienen referencias a sus trabajos desde 1772 hasta 1848. Chiarugi, S., 1994, vol II, p. 553.

³⁷⁶⁰ ASF IRC 3976 (1821), c. 1.

³⁷⁶¹ Gargioli, G., 1876, p. 128.

³⁷⁶² Ibídem nota anterior.

³⁷⁶³ Dorador y barnizador que nace en Florencia en el año 1754 y del que existe información hasta 1820. Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 555.

³⁷⁶⁴ ASF IRC, 3973 (1820), c. 4.

³⁷⁶⁵ ASF IRC, 3976 (1821), c. 2.

³⁷⁶⁶ ASF IRC, 3977 (1822), c. 7.

dejarían mate³⁷⁶⁷: *Quello giallo si dá andante a tutto il pezzo da dorare. La parte che non si brunisce... si ricuopre dello stesso bolo giallo.* Por su parte el bol oscuro, era el mismo bol amarillo mezclado con grafito³⁷⁶⁸: *...é lo stesso bolo giallo impastato col lapis.* Este último se extendía en las partes que irían bruñidas³⁷⁶⁹: *...e sull'altre da brunirsi si passa anche il bolo scuro.* Para su uso el bol, una vez pulverizado y tamizado, se aglutinaba con cola de pergamino³⁷⁷⁰, pudiendo además añadirse, para suavizarlo, un poco de aceite de oliva³⁷⁷¹ o de sebo, como se recoge en las memorias de Icilio Federico Joni³⁷⁷² donde se alude al bol empleado en el taller de Angelo Franci³⁷⁷³: *Il bolo... se constatavano che rimaneva un po' magro, vi aggiungevano un po' di grasso di bue*³⁷⁷⁴.

En cuanto al oro, en las facturas de los doradores figura reiteradamente, al igual que sucedía en siglos anteriores, el empleo del *oro zecchino*, como vemos en una de Gaetano Mayolfi del año 1822 por dorar dos butacas para el Palacio Pitti³⁷⁷⁵: *...per avere ammannito n° 2 poltrone e tutte dorate a oro di zecchino da per tutto...* Pero también hemos localizado en ciertos documentos alusiones a un tipo denominado *oro di ruspone*, como es el caso de la factura que emite el dorador y barnizador Ippolito Stradi³⁷⁷⁶ en 1833 por el dorado de catorce butacas y un canapé³⁷⁷⁷:

...per avere ammannito a gesso e colla... n° 14 poltrone intagliate... dorate tutte a oro di Ruspone... E piu ammannito simile il canapé grande similmente tutto intagliato simile alle poltrone... Dorato parimenti a oro di Ruspone...

Se trataba de panes metálicos obtenidos a partir de la moneda de oro toscana llamada *ruspone*, cuyo valor era de tres zecchinos³⁷⁷⁸. Como se ha visto en el apartado dedicado a las fuentes literarias de época, este era el oro recomendado para dorar en Toscana en la segunda mitad del siglo XIX³⁷⁷⁹. Chiarugi³⁷⁸⁰ menciona su aplicación en una consola de Antonio Mazzinghi³⁷⁸¹ en 1854 para la Sala Roja del Palacio Pitti. Por lo que respecta al color del oro empleado, en los documentos consultados no hemos localizado menciones a esta cuestión. No obstante, a partir de un comentario del jurado de la Exposición Regional de Florencia del año 1850 sobre el dorado de un marco *alla gotica* realizado por el dorador Carlo Maffei, extraemos que por entonces el oro que se

³⁷⁶⁷ Gargioli, G., 1876, p. 137.

³⁷⁶⁸ Gargioli, G., 1876, p. 138.

³⁷⁶⁹ Ibídem nota anterior.

³⁷⁷⁰ Gargioli, G., 1876, p. 128.; Forni, U., *Manuale del Pittore Restauratore*, 1866, p. 79.

³⁷⁷¹ Forni, U., 1866, p. 80.

³⁷⁷² Dorador, restaurador y falsificador de pinturas antiguas se formó en torno a los años 80 de la centuria en el prestigioso taller de Franci, y que, como ya se ha dicho en el capítulo correspondiente al siglo XVII, publica en 1932 *Memorie di un pittore di quadri antichi*. Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 473.

³⁷⁷³ Nacido en Siena hacia 1825 y del que se cuenta con información sobre su actividad hasta el año 1897. Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 472.

³⁷⁷⁴ Ibídem nota anterior.

³⁷⁷⁵ ASF IRC, 3976 (1822), c. 10.

³⁷⁷⁶ Nacido en 1794 y del que existen noticias sobre sus trabajos hasta el año 1855. Chiarugi, S., 1994, v. II, p. 552.

³⁷⁷⁷ ASF IRC, 4017 (1833), c. 11.

³⁷⁷⁸ Se acuña por primera vez en Florencia en el año 1719 con Cosimo III de Médici.

³⁷⁷⁹ Gargioli, G., 1876, p. 138.

³⁷⁸⁰ Chiarugi, S., 1994, vol. I, p. 272.

³⁷⁸¹ Tallista florentino del que existen referencias a su trabajo desde 1884 hasta 1856. Chiarugi, S., 1994, v. II, p. 511.

apreciaba más en dicha región era el de tonalidad cálida³⁷⁸²: *...nella quale, a dir vero, se parve men bello l'oro, pel suo colore troppo chiaro....*

En lo relativo al oro en polvo, en las fuentes documentales aparece alguna referencia a su uso en las labores de restauración, como aparece en una factura de Giacomo Lombardi³⁷⁸³ del año 1886 por reparar un marco³⁷⁸⁴: *...a polvere d'oro la cornice della tavola di Luca di Tommé...* Sin embargo, no hemos encontrado información sobre su empleo para dorar muebles *ex novo*.

Por último, cabe señalar que el aspecto del oro se imitó en ocasiones con pintura, como figura en una cuenta del año 1815 de los hermanos Pietro y Agostino Batistoni³⁷⁸⁵ por realizar dieciséis aplicaciones de talla para marcos³⁷⁸⁶: *...di varie grandezze, rastitati, e datoli tre mane di giallo color d'oro a tempera, bruniti, e datoli due mane di vernice.* Además, en una factura de Tommaso Venni³⁷⁸⁷ del año 1839 se menciona la aplicación de este tipo de pintura en los cantos de un marco dorado³⁷⁸⁸: *...a oro di zecchino una cornice fatta di nuovo... brunita e velata ove si richiede e fatto giallo color d'oro brunito la fascia dalla parte di fuori.*

Por otra parte, en el mobiliario estilo Imperio con dorado masivo se aprecia una profusa aplicación del oro mate en los fondos lisos, reduciéndose el bruñido a la molduración y a ciertas zonas de la talla. Como ejemplo de ello podemos citar seis butacas realizadas en 1810 por el tallista Vicenio Ristori y doradas por Pasquale Corsani³⁷⁸⁹ con *braccioli sostenuti con sfinge* para el Palacio de Livorno de los grandes duques de Toscana, que en 1867 se enviaron al Palacio del Quirinal, donde se conservan en la actualidad³⁷⁹⁰. También podemos mencionar un conjunto de muebles del segundo cuarto del siglo, compuesto por un sofa, cuatro sillas y una mesita trípode³⁷⁹¹, en el que predominan los fondos mate, que semejan casi arena, contrastando con la minuciosa talla bruñida.

Es preciso señalar aquí que en las facturas de los doradores son constantes las referencias al bruñido y velado del oro, como vemos en una factura de Luigi Agostini del año 1821 por dorar ciertas zonas de un espejo para el Palacio Pitti³⁷⁹²: *...Ammannito simile un rapporto di foglie di quercia che va nel mezzo... tutto a oro di zecchino fatto velato e brunito...*

³⁷⁸² Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 501.

³⁷⁸³ Dorador senés del que se tienen noticias de su actividad desde 1856 hasta 1882. Chiarugi, S., 1994, v. II, p. 498.

³⁷⁸⁴ Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 499.

³⁷⁸⁵ Doradores y barnizadores que trabajaron asociados desde 1790. Colle, E., *I Mobili di Palazzo Pitti. Il secondo periodo lorenese 1800-1846. I ducati di Lucca, Parma e Modena*, 2010, p. 310.

³⁷⁸⁶ Ibídem nota anterior.

³⁷⁸⁷ Dorador y barnizador nacido en Florencia en 1786 de quien se tienen datos sobre sus trabajos hasta el año 1843. Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 561.

³⁷⁸⁸ Colle, E., 2010, p. 400.

³⁷⁸⁹ Máximo exponente de una numerosa familia de doradores y barnizadores que desarrolló su actividad en Florencia en la segunda mitad del siglo XVIII y primeras décadas del XIX. Chiarugi, S., 1994, vol. II p. 450.

³⁷⁹⁰ Colle, E., 1998, p. 106.

³⁷⁹¹ Según González Palacios estas obras de exquisita ejecución, aunque no están firmadas, son muy semejantes a la obra de Peters. González Palacios, A., 1996a, p. 315.

³⁷⁹² ASF IRC, 3976 (1821), c. 3.

Además, en determinados documentos se comprueba que en las superficies doradas se alternaban las zonas bruñidas con las “veladas”, como se extrae de los comentarios del jurado de la Exposición Regional de Florencia de 1850 con relación a un marco dorado, del que ya hemos hablado anteriormente³⁷⁹³: *...sembrò lodevolissimo lo aver conservato così bene i piani, gli intagli e tratte fuori con felicità niente comune le bruniture e i contrapposti velati....* Este dato se deduce también de una factura de 1833 de Antonio Corazzi por el dorado de dos butacas³⁷⁹⁴: *...tutte dorate a oro di zecchino e fatto a suoi posti il brunito e velato...*

Quizá en ciertos casos pudieramos interpretar que se trata de superficies con contrastes brillo-mate, obtenidas bruñendo en ciertas partes el oro y rebajando su brillo, o “velándolo”, en otras, para que quedara mate. De hecho, en algunos textos de época se constata que el oro mate y el velado eran sinónimos³⁷⁹⁵, como vemos en la siguiente frase³⁷⁹⁶: *La parte che non si brunisce e che si dice a oro mato, opaco o velato...* Para que el oro adquiriera este aspecto se aplicaban ciertas sustancias sobre el mismo, como la cola animal en caliente³⁷⁹⁷: *Le parti che debbono tenersi a matto copronsi mediante un leggero strato di colla...*

Pero también, en otros casos, se extendían veladuras de color sobre el oro mate en las superficies doradas al agua, como se indica en una publicación del último cuarto de la centuria³⁷⁹⁸: *...la foglia d'oro che si brunisce ove occorre; mentre si passa sull'oro che deve restar matto una miscela di Acqua, gomma, zafferano e amido.* Vemos que las veladuras se confeccionaban disolviendo en agua azafrán, almidón y una goma cuyo tipo no se especifica. Además, en los documentos de gasto de ciertos doradores se relacionan materiales que podrían haberse utilizado para confeccionar dichas veladuras coloreadas. Este es el caso de uno del año 1822 referente a los gastos de Teresa Fioravanti³⁷⁹⁹ por la restauración de marcos de cuadros efectuada en la Villa del Poggio, donde se cita³⁸⁰⁰: *Speso in... Zafferano... e Orichicco*³⁸⁰¹... Como vemos en este documento figuran también una goma, en este caso la arábica, así como el azafrán.

Por último, cabe señalar que este recurso decorativo se seguía aplicando en el siglo XX en Toscana en los marcos³⁸⁰².

Por otra parte, en este siglo los muebles dorados podían presentar también graneados, como se aprecia bajo la talla vegetal del faldón y el respaldo de un conjunto de catorce sillas toscanas realizadas en 1820 para el Palacio Ducal de Lucca. Estas obras se conservan en la actualidad en el Quartiere Della Meridiana del Palacio Pitti³⁸⁰³. La misma decoración se puede observar en el fondo de la cenefa vegetal que recorre el respaldo y la cintura de una butaca toscana del primer cuarto del siglo XIX. Este

³⁷⁹³ Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 501.

³⁷⁹⁴ ASF IRC, 4017 (1833), c. 29.

³⁷⁹⁵ También en la actualidad la expresión “oro velato” se utiliza para aludir al oro que queda mate por la aplicación de ciertas sustancias.

³⁷⁹⁶ Gargioli, G., 1876, p. 137.

³⁷⁹⁷ Orosi, G., *Dizionario Pratico di Scienze e d'Industrie*, 1860, vol. 2, p. 2020.

³⁷⁹⁸ *Dizionario tecnico dell'architetto e dell'ingegnere civile ed agronomo*, 1884-1887, citado por Paolini C. y Faldi, M., 2005, p. 137.

³⁷⁹⁹ Viuda del dorador Giuseppe Tilli, dato que figura en algunos documentos de esta artífice que hemos tenido ocasión de examinar.

³⁸⁰⁰ ASF IRC, 3977 (1822),

³⁸⁰¹ Goma arábica. Balducci, F., 1681, p. 68.

³⁸⁰² Turco, T., *Il Doratore*, 1963, p. 191.

³⁸⁰³ MPP 1911, nn. 1333-1346.

asiento, procedente de la Villa de Marlia, se encuentra hoy en el Quartiere d'Inverno del Palacio Pitti³⁸⁰⁴.

En las facturas de ciertos doradores hemos localizado también referencias a la existencia de graneados en los asientos dorados. Un ejemplo de ello lo tenemos en una de Gaetano Majolfi del año 1813³⁸⁰⁵: *Avere fatto n° 2 altri (sgabelli) tutti intagliati e tutti dorati e i fondi tutti graniti...* Se recurría a esta ornamentación con el objetivo de que la superficie dorada semejara metal macizo, como se especifica en una factura de Giuseppe Bonelli del año 1813³⁸⁰⁶: *...tutti dorati a oro di zecchino fatto il brunito e velato e granito a guisa di metallo...* En otra cuenta de este dorador del mismo año figura también la aplicación de graneados en el fondo de numerosos marcos³⁸⁰⁷: *Avere ammannito e dorato a oro di zecchino n° 260 cornice di parati, e fatto il piano velato, e il fondo granito.* Así mismo, en una factura de Gaetano Stradi del año 1821 se especifica que se granean determinados fondos de la superficie de una cama³⁸⁰⁸:

...un letto grande di n° 4 colonne di legno scannellate e sbacellate con diversi ordini d'intaglio con la sua zampa di leone... il tutto... dorato a oro di zecchino, e brunito e velato a getto con vari fondi granite...

Además, en este documento se alude a la ejecución de graneados en ciertos fondos de un marco tallado³⁸⁰⁹: *Per avere ammannito simile un tremó... il tutto dorato a oro di zecchino... e fatto un fondo grande e altri fondi graniti e brunito e velato...* Esta decoración la aplica también Stradi el mismo año en una sillería dorada³⁸¹⁰:

E piu ammannito come sopra e raschiato con pelle di pesce n° 10 seggiole che sei sono a poltrone, tutti intagliate a sacchette... tutto con due teste di leone ai braccioli e i piedi davanti forniti tutti intagliati e quelli di dietro scannellate e dorate tutte a oro di zecchino da per tutto con la parte di dietro e brunite e velate con fondi graniti... e piu dorato e brunito simile le altre quattro senza bracciole intagliate simile alle poltrone...

En las facturas hemos encontrado igualmente referencias a mesas y consolas con graneados, como es el caso de la que presenta en el año 1816 Pasquale Corsani al Palacio Pitti por dorar una mesa tallada³⁸¹¹: *...avere ammannito e dorato a oro di zecchino un piede da tavola di forma quadra con n. 4 piedi, tutto di ricco intaglio con bassirilievi e figure intagliate, velato e brunito ai suoi rispettivi posti, con fondi tutti graniti.* Igualmente, en el año 1818 Giuseppe Casti realiza una mesa con dicha ornamentación³⁸¹²: *...con il fregio addobbato di bassi rilievi ricchi di intaglio... dorato con oro zecchino tutto il sudetto piede brunito, e velato, e granito tutto il fregio, e i sodi, e la metà dei piedi.* Por último, citaremos el pago realizado al taller Eredi Favi³⁸¹³ en el año 1822 por realizar dos³⁸¹⁴: *consoll tutte intagliate con rapporti nell fregio, e nei piedi*

³⁸⁰⁴ MPP 1911, n. 16561.

³⁸⁰⁵ ASF IRC, 3957 (1813)

³⁸⁰⁶ Ibídem nota anterior.

³⁸⁰⁷ ASF IRC, 3957 (1813)

³⁸⁰⁸ ASF IRC, 3976 (1821), c. 1.

³⁸⁰⁹ Ibídem nota anterior.

³⁸¹⁰ Ibídem nota anterior.

³⁸¹¹ Colle, E., 2010, p. 341.

³⁸¹² Colle, E., 2010, p. 326.

³⁸¹³ En el año 1820 el taller de Giovan Battista Favi (nacido en 1806 y del que se tienen noticias de su actividad hasta 1854), creado por su padre el dorador Giovanni Favi (1775-1811), pasa a denominarse Eredi Favi. Chiarugi, S., 1994, vol. II p. 469.

³⁸¹⁴ Colle, E., 2010, p. 356.

e dorate tutte a oro di zecchino e brunito tutto il fondo, e velato a suoi posti e granito nei fondi dei sodi... Los graneados se efectuaban sobre las zonas de oro mate con una especie de buril o cincel de hierro, marfil o hueso de punta redondeada denominado *granitoio*³⁸¹⁵.

Cabe señalar también que, en esta centuria, se sigue recurriendo puntualmente a decorar los muebles dorados con arenados. Un ejemplo lo tenemos en una consola, realizada después de 1813 en Florencia, que presenta esta técnica en los fondos de las finas molduras que unen lateralmente las patas, así como en los del losange moldurado de ambos laterales del mueble. Esta consola se conserva en la Galleria del Costume del Palacio Pitti³⁸¹⁶. En los asientos podemos observar también en ocasiones dicha decoración, como es el caso de una silla, que forma parte de un conjunto de catorce ejemplares fabricado en Lucca hacia 1820, que se conserva en la Villa Medicea de Poggio in Caiano³⁸¹⁷. También existen arenados en el fondo de la talla del respaldo de tres butacas florentinas del año 1828³⁸¹⁸ que, en su día, pertenecían a un conjunto de cuatro. En otras regiones italianas también se aplicaron arenados en el mobiliario dorado, pudiéndose citar como ejemplos de ello una silla y una consola emilianas, de finales y mediados de la centuria respectivamente, que se conservan en el Museo Bargellini de Bologna. El procedimiento empleado para su ejecución consistía, según ciertos textos de la época, en espolvorear arena sobre la superficie enyesada, extender encima yeso que después se teñía de amarillo y, por último, fijar el pan de oro con mordiente graso³⁸¹⁹.

Para finalizar, es preciso destacar que en la mayor parte de las facturas de los doradores que hemos tenido ocasión de consultar, se hace alusión al dorado al agua de los muebles con dorado masivo, quizá por considerarse el más bello, como señalaba Joni en sus memorias³⁸²⁰. Sin embargo, con respecto al dorado al aceite, existen referencias a la venta de diferente tipo de mordientes ya preparados, lo que indica que su uso fue habitual en la época. Así por ejemplo, Joni³⁸²¹ relata que en el taller senés del dorador Angelo Franci: *Vi si fabbricavano... diverse qualità di mordente per mettere oro*. Dicho autor menciona también que en el año 1888 Franci, con otros doradores, como el propio Joni, redoraron con este sistema el marco del tríptico de la Asunción³⁸²², obra de Taddeo di Bartolo (datada en 1401), de la catedral de Montepulciano.

Además, en los documentos hemos encontrado alguna mención a la combinación en un mismo mueble de ambos sistemas de dorado, como es el caso de una factura de Luigi Agostini por dorar numerosos asientos para el Palacio Pitti en el año 1813³⁸²³:

...Avere ammannito con colla e gesso tutto l'intaglio di n° 10 seggiole... e dorate a oro di zecchino tutte velate e brunite e i filetti delle D^e datti a mordente. Avere ammannito simile n° 2

³⁸¹⁵ Gargioli, G., 1876, p. 150; Paolini, C. y Faldi, M., 2005, p. 169.

³⁸¹⁶ MPP 1911, n. 1179.

³⁸¹⁷ MPP 1911, n. 23727. Procede del Palacio Ducal de Lucca donde aparece inventariada a partir de 1820. Colle, E., 2005, p. 176.

³⁸¹⁸ MPP 1911, nn. 26866-26868. Estas sillas pertenecen al Palacio Pitti y se conservan en la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici de Florencia.

³⁸¹⁹ Orosi, G., 1860, vol. II, p. 2019.

³⁸²⁰ Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 473.

³⁸²¹ Ibídem nota anterior.

³⁸²² Ibídem nota anterior.

³⁸²³ ASF IRC f. 3957 (1813).

poltrone... e dorato tutto l'intaglio a oro di zecchino con suoi braccioli intagliate dorati simili e tutti dati a mordente... n° 2 canape... n° 2 sgabelli...

En otra factura de este dorador del año 1820 figura el dorado con oro fino a mordiente graso de ciertos elementos de un armario para el Guardaroba Real³⁸²⁴: *...avere ammannito il corniciame di uno armadio a due sportelli... e tutti i filetti delle parte che lo girano tutto datogli il mordente e doratogli tutti a oro di zecchino...*

Por lo que respecta al proceso seguido para dorar, parece que se solía hacer uso del mismo aparejo de yeso que en el dorado al agua, aunque se trataba de una operación menos laboriosa. Sobre la superficie aparejada se daba bol amarillo que se bruñía con la piedra de ágata. A continuación se extendían de una a dos capas de barniz de copal, a lo que seguía la aplicación del mordiente, que podía confeccionarse con tierra amarilla mezclada con aceite de linaza cocido y cera³⁸²⁵. Además, la superficie así dorada se solía barnizar³⁸²⁶.

3.4.1.2. REPARACIONES Y TRANSFORMACIONES

En este siglo fueron abundantes las intervenciones en los muebles con dorado masivo y que implicaban con frecuencia el redorado total de la superficie. Otras veces se modificaba su aspecto al pintarse ciertas zonas de los mismos, como sucedió en el caso de una consola florentina del año 1833³⁸²⁷ que se describe en el documento de recepción del Guardaroba de la Galería Palatina: *...un fusto di faggio per una consol... con piedi a pirámide scannellati il tutto intagliato e dorato...* En el año 1847 el barnizador y dorador Luigi Corazzi la repinta parcialmente de blanco: *per tingere in parte di bianco il fusto...*³⁸²⁸.

Otra práctica frecuente consistía en dorar por completo muebles originalmente pintados y dorados, por lo que muchos muebles hoy dorados pudieron no haber sido así en principio. Un ejemplo de ello lo tenemos en una consola realizada por Colzi y Sani en 1818³⁸²⁹ que en el año 1834 redora totalmente Vittorio Stradi por encargo de Colzi, como figura en un documento de dicho año: *a Giuseppe Colzi per farci fare alcune variazioni dal Sani Intagliatore, dorarlo di nuovo... pel medesimo Palazzo Pitti*³⁸³⁰.

De los documentos de los doradores extraemos también que en muchas ocasiones solo se doraban algunas zonas, probablemente las deterioradas, como se comprueba en una factura de Antonio Corazzi del año 1820³⁸³¹: *Per aver prima ripulito e lavato n° 8 poltrone e ridorato i profili dove bisognava... e ribruniti e poi datoli una velatura andante a tutto il sud° oro...* En esta factura figura también el mismo dato con relación a veintidós butacas³⁸³²: *...p. aver prima ripulito e lavato n° 22 poltrone e dorato tutti i profili alle spaglierie e cosi ai braccioli dove bisognava e cosi in altri parti e ribruniti e*

³⁸²⁴ ASF IRC, 3973 (1820), c. 3.

³⁸²⁵ Gargioli, G., 1876, p. 151.

³⁸²⁶ Orosi, G., 1860, p. 2021.

³⁸²⁷ MPP 1911, n. 11211.

³⁸²⁸ Colle, E., 1998, p.206.

³⁸²⁹ MPP 1911, n. 19548.

³⁸³⁰ Colle, E., 1998, p. 185.

³⁸³¹ ASF IRC, 3973 (1820), c. 6.

³⁸³² Ibídem nota anterior.

poi dato una velatura andante a tutto il sud^o oro... Vemos que en ambos casos los asientos se limpian antes de dorar y que sobre el oro bruñido se extiende una veladura, quizá para igualarlo con la superficie dorada antigua. Esta operación se recoge en algunos textos de la época con relación a la restauración de otras obras con soporte de madera³⁸³³.

Igualmente, en una cuenta del dorador Luigi Agostini del año 1821 se menciona el proceso seguido para dorar ciertas partes de numerosos marcos del Palacio Pitti³⁸³⁴:... *Avere lavato tutte le cornice da parata della Camera del Parato...e ritocate tutte di gesso ed'ove bisognava e ridorato i quali ritocchi a oro di zecchino e piu rimesso l'oro ove bisognava e velati e brunite...* Comprobamos en este documento que, después de limpiar la superficie dorada, se aplicó un nuevo aparejo de yeso donde era necesario, probablemente por haberse perdido total o parcialmente el antiguo, dorándose después con oro fino dichas zonas que, por último, se bruñían y velaban.

Así mismo, en una factura de Tommaso Venni del año 1836 se relacionan las operaciones efectuadas al restaurar marcos de pinturas antiguas de la Galleria Palatina del Palacio Pitti³⁸³⁵:

Per aver lavato e spurgato, dalla vernice e polvere, una cornice antica tutta dorata... e di più raschiato quel che minacciava di scrostare e ritoccatto con l'ammaniture e rimesso l'oro per tutto ove bisognava, brunita e velata e reso l'oro nuovo quale il vecchio, e dato due mani di vernice andante, la quale si considera ridorata più che per metà...

En esta factura constatamos que antes de redorar las zonas deterioradas se eliminaron el barniz y el polvo de la superficie y que se rascó el oro que estaba a punto de desprenderse. Seguidamente, se aplicó aparejo de yeso nuevo y se doró donde se requería, bruñéndose y velándose para, a nuestro juicio, igualar estas zonas con el oro antiguo. El proceso concluyó extendiendo dos manos de barniz por toda la superficie. Además, de este documento extraemos que la superficie dorada antigua estaba también barnizada.

En cuanto a los materiales empleados en la restauración de los objetos dorados, cabe recordar aquí que en ciertos casos podía recurrirse al polvo de oro, como sucedió en el caso de un marco, al que ya nos hemos referido anteriormente, restaurado por Giacomo Lamberti en el año 1886³⁸³⁶. Por su parte, en los documentos de gasto de ciertos doradores se relacionan los materiales utilizados en dichas labores, como podemos comprobar en una cuenta de Giuseppe Tilli del año 1822 por restaurar diferentes marcos para la Villa del Poggio de Caiano³⁸³⁷:

*Speso in N° 12 libri occorsi a le dette cornici...
Speso in colla e gesso da oro...
Speso in n° 1 libbre e mezzo Orpimento...
Speso in n°4 libbre di Vernice a spirito ...
Speso in Patina, Zafferano e cotone...
Speso in Penelli in Penna...*

³⁸³³ Forni, U., 1866, p. 142.

³⁸³⁴ ASF IRC, 3976 (1821), c.3.

³⁸³⁵ Ibídem nota anterior.

³⁸³⁶ Ver p. 561.

³⁸³⁷ ASF IRC, 3977 (1822), c. 11.

Speso in Bolo, giallo e scuro...
Speso in Pelle di Pesce e Scodelle...

Como vemos, en este documento junto con los libros de pan de oro, la cola y el yeso para confeccionar el aparejo y las dos tonalidades de bol amarillo, figuran otros como el orpimento, un pigmento amarillo quizá utilizado para imitar en ciertas zonas de los marcos el color del oro³⁸³⁸, un barniz al alcohol del que desconocemos sus ingredientes resinosos, probablemente empleado para acabar las superficies doradas, como hemos visto en la factura de Tommaso Venni arriba citada. También se recoge el azafrán, que seguramente serviría para confeccionar veladuras coloreadas, como se ha dicho anteriormente. En cuanto a la *patina*, se trataría de una mezcla de sustancias para envejecer el aspecto del oro nuevo, igualándolo con el antiguo³⁸³⁹. Así mismo, se mencionan el algodón, para fijar y/o aplacar el oro, y varios recipientes. Por su parte, la piel de pescado estaba destinada a utilizarse como lija, como figura en un texto de la época³⁸⁴⁰: *Pelle secca del pesce squadro, che serve a falegnami e ai doratori a guisa di lima fine, o di pomice*. Hay que tener en cuenta que estos materiales pudieron utilizarse también para dorar *ex novo* muebles y otros objetos de madera.

3.4.2. DORADO Y PINTURA

En cuanto a la combinación del dorado con la pintura, uno de los colores más habituales en época Imperio fue el blanco. En este sentido Constantino Fiorati³⁸⁴¹ señala que la gama dominante en los salones fue el blanco y el oro, que se aplicaba a los revestimientos parietales y al mobiliario. Por su parte, González Palacios³⁸⁴² afirma que en el mobiliario Imperio pintado gusta especialmente el áulico contraste entre el blanco y el oro. Esta bicromía se aplicó en una amplia variedad de muebles como asientos, consolas espejos o pantallas de chimenea. Pero también los denominados “color perla” y “color marfil” se utilizaron de forma recurrente junto al oro, como se constata en los documentos. Así, en una cuenta de Pasquale Corsani del año 1811 por pintar y dorar seis sillas, figura³⁸⁴³: *Per avere ammannito e dorato con fondi avori n. 6 seggiole e datogli di vernice*. También, en una cuenta de Gaetano Majolfi de 1813 se cita la aplicación de la misma decoración en varios asientos³⁸⁴⁴:

...avere ammannito n° 16 seggiole e dorato tutto l'intaglio e filetti a oro di zecchino e il fondo a color di avori e dato la vernice... Avere simile n° 4 canape compagni alle suddette... Avere fatto simile due canapeini...

En cuanto al color perla, en una factura del comerciante Carlo Bonajuti del año 1828 por unas consolas destinadas a ubicarse en el palco real del Teatro de la Pergola de Florencia³⁸⁴⁵ aparecen³⁸⁴⁶: *Tre consol di noce... tinto bianco perlato e oro*. Además, en

³⁸³⁸ Como afirma Baldinucci: *Giallo detto orpimento... serve per far giallo, e color d'oro*. Baldinucci, T., 1681, p. 67.

³⁸³⁹ En la actualidad muchos restauradores patinan el oro nuevo a base de toques de color, que después se enceran. También se hace uso de barnices teñidos en el tono apropiado.

³⁸⁴⁰ Citado por Paolini, C. y Faldi, M., 2005, p. 258.

³⁸⁴¹ Costantino Fioratti, H., 2002, p. 212.

³⁸⁴² González Palacios, A., 1990, p. 287.

³⁸⁴³ ASF IRC, 3957 (1811)

³⁸⁴⁴ Ibídem nota anterior.

³⁸⁴⁵ Dos de ellas se conservan en el Palacio Pitti, MPP 1911, nn. 26897, 27093.

³⁸⁴⁶ Colle, E., 2000, p. 198.

una cuenta del año 1836 de Ascanio Cibatti³⁸⁴⁷ y Francesco Bianchi³⁸⁴⁸, se hace referencia a la aplicación de esta tonalidad en varios asientos³⁸⁴⁹: *Per avere ammanito a gesso e cola N° 10 seggiole e un canapé a braccioli... tutte profilate di oro a piu ordini e ai fondi datoli di color perla brunito a guisa di porcellana*. En este documento se indica también que la superficie pintada se bruñía para que adquiriera el aspecto brillante de la porcelana.

Además, en ciertas cuentas figura la aplicación del color “blanco leche” en unión con el oro, como vemos en una de Giuseppe Rosi³⁸⁵⁰ del año 1811³⁸⁵¹: *...ammanito un sofà grande, e detto dorato a oro di zecchino, brunito e velato, e suo fondo bianco latte*. Este artífice realiza en el mismo año diez³⁸⁵²: *...tamburetti, e detti profilati di oro di zecchino bruniti, e velati, e suoi fondi bianchi latte brunito*. Además, Rosi suministra en 1812 a la Villa della Petraia dos butacas³⁸⁵³: *...profilate di oro di zecchino, e suoi fondi bianco latte, e brunite, e velate*.

Conviene señalar aquí que muchas consolas pintadas de blanco y doradas apoyaban sobre una base marmolizada. Entre los ejemplos que se pueden citar se encuentra una del año 1821, que se exhibe en la Sala Celeste de los apartamentos reales del Palacio Pitti³⁸⁵⁴ y que en el inventario del año 1819 se describe como³⁸⁵⁵: *...piede da tavola fatto a consol...con otto piedi, che quelli per davanti con sfingi, fatto a pilastra scanneati, e altri solo scanneati, tutto intagliato e dorato, e pedana... tinta a marmo*. También imita el mármol la base de otra consola florentina, de hacia 1833³⁸⁵⁶ que se recoge en el registro de muebles del Guardaroba granducal del mismo año³⁸⁵⁷: *...un fusto di faggio per una consol a mezzo tondo con piedi a pirámide scanneati, il tutto intagliato e dorato e suppedaneo di legno tinto a marmo*. Así mismo, la base de estas consolas podía simular el granito, como se puede observar en una del año 1836, que se exhibe en el Palacio Pitti³⁸⁵⁸, y que figura en el inventario de muebles de ese palacio del mismo año³⁸⁵⁹: *...consol d'albero con piedi davanti fatti a colonna scanneata, e quei di dietro a pilastra simile con capitelli e basi di legno intagliato, bassi rilievi e cornici simili il tutto tinto bianco ed in parte dorato, con piano per di sotto tinto a granito*. Esta ornamentación se utilizó también en otros objetos de mobiliario. Así, se sabe que en el año 1815 Gaetano Majolfi doró a oro zecchino i rilievi e tinse i fondi di color granito doce sillas y dos butacas³⁸⁶⁰. Aunque no hemos localizado referencias a la técnica pictórica utilizada en ciertos documentos se especifica que la pintura se acaba con barniz. Este es el caso de una cuenta del dorador Gaetano Stradi por el trabajo realizado

³⁸⁴⁷ Dorador nacido en Florencia en 1784. Las primeras referencias de su actividad datan de 1819-1820. En 1842 el taller aparece en los documentos como *Fratelli Ciabatti*. Chiarugi, S., 1994, vol. II, p 438.

³⁸⁴⁸ Dorador y barnizador florentino del que existen noticias desde 1789 hasta 1854. Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 421.

³⁸⁴⁹ ASF IRC, 4035 (1836), c. 7.

³⁸⁵⁰ Dorador nacido en Florencia en 1737. Colle, E., 2010, p. 386.

³⁸⁵¹ Ibídem nota anterior.

³⁸⁵² Ibídem nota anterior.

³⁸⁵³ Ibídem nota anterior.

³⁸⁵⁴ MPP 1911, n. 25968.

³⁸⁵⁵ Colle, E., 2000, pp. 190, 191.

³⁸⁵⁶ MPP 1911, n. 1213.

³⁸⁵⁷ Colle, E., 2000, p. 207.

³⁸⁵⁸ MPP 1911, n. 20705.

³⁸⁵⁹ Colle, E., 2000, p 210.

³⁸⁶⁰ Colle, E., 2010, p. 371.

para el Teatro Real de Florencia en el año 1822³⁸⁶¹: *Per avere ammanito*³⁸⁶² *e fatto a marmo granito bigio la fascia di due divane e inverniciate...*

Por lo que respecta a la técnica empleada para la ejecución de los revestimientos blancos, perla o marfil, señalaremos en primer lugar que éstos se aplicaron con mucha frecuencia sobre muebles contruidos en haya. Ejemplo de ello se son tres sillas florentinas del año 1828³⁸⁶³ que figuran en el registro de entrada del Guardaroba del Palazzo Vecchio de Florencia³⁸⁶⁴: *...tre sgabelletti con fusto di faggio... tinti bianchi e oro...*

Así mismo fue habitual el uso del nogal en estos muebles, como se constata en una pareja de mesas de 1820³⁸⁶⁵ que se registraron por primera vez en el inventario del Palacio Pitti del año 1829³⁸⁶⁶: *...due fusti di noce... con piedi a piramide rototondi scannellati in parte intagliati tinti bianchi e oro*. Además, se realizaron en nogal ocho sillas de hacia 1830³⁸⁶⁷ que fueron suministradas al Guardaroba en 1830³⁸⁶⁸: *...otto sgabelletti di noce con fusto scannellato in parte con piedi torniti tinti bianchi e filetati d'oro....* En otras regiones italianas se utilizó también esta madera en los muebles pintados, pudiéndose mencionar, entre otros ejemplos, una butaca y una pantalla de chimenea lombardas del primer cuarto del siglo XIX que se conservan en el Palazzo D'Arco de Mantua³⁸⁶⁹.

En cuanto a la técnica pictórica empleada, en algunos muebles se ha comprobado el uso del temple, como es el caso de una cama realizada en Módena entre 1810 y 1815, con talla y molduración doradas sobre fondo blanco³⁸⁷⁰. No obstante, en las facturas de los doradores se verifica con frecuencia el uso de la pintura al óleo, pudiéndose citar la que presenta en 1830 Antonio Corazzi al Palacio Pitti por dos consolas en estilo neoclásico destinadas a la Sala d'Ercole³⁸⁷¹:

Per aver ammannito con colla e gesso n. 2 ornamenti, grumoli di due consoll ricche d'intagli... con sue colonne scannellate, con capitelli intagliati, e imbasamenti che sostengono i medesimi... e quindi dorate a oro zecchino... dorate le dette colonne anco dalla parte didietro... e quindi fatto a suoi posti, e brunito e il velato con il fondo dei sopradetti; fregio brunito, e più ai piani dell'imbasamento ammanniti, e pareggiati e dopo datoli tre mani di biacca a olio.

En este documento se especifica que el pigmento utilizado para confeccionar la pintura blanca, de la que se aplicaron tres capas, era el blanco de plomo. Además, hemos encontrado menciones al empleo de este pigmento aglutinado con barniz, como vemos en una factura del año 1820 de Michele Biagetti por dorar y pintar varios candelabros de

³⁸⁶¹ ASF IRC, 3977 (1822), c. 24.

³⁸⁶² En italiano uno de las acepciones del verbo *ammanire* es preparar y el término *ammanitura* se ha utilizado tradicionalmente en el campo de las técnicas artísticas como sinónimo de aparejo de yeso.

Paolini, C. y Faldi, M., 2005, p. 32.

³⁸⁶³ MPP 1911, nn. 26977-266979.

³⁸⁶⁴ Colle, E., 2000, p. 207.

³⁸⁶⁵ MPP 1911, nn. 13225, 13226.

³⁸⁶⁶ Colle, E., 2000, p. 189.

³⁸⁶⁷ MPP 1911, nn. 17605-17612.

³⁸⁶⁸ Colle, E., 2000, p. 266.

³⁸⁶⁹ Barbolini Ferrari, E., 1999, p. 96 y 128.

³⁸⁷⁰ Barbolini Ferrari, E., 1999, p. 154.

³⁸⁷¹ ASF IRC, 4566 (1830), c. 4. Publicada por Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 542.

la iglesia de San Nicolás de Pisa³⁸⁷²: *...per aver dorato a oro e dato di biacca fine a vernice n° 6 candelieri...*

En las cuentas de los artífices aparecen también referencias a otros aspectos del procedimiento seguido para pintar y dorar estos muebles, como es el caso de la que emite en el año 1820 de Giuseppe Casati³⁸⁷³:

*...per avere ammannito con piu mano di colla e geso n° 8 seggiole con spagliere intagliata a foglie borchie a baso rilievi nell' mezzo e picche di profilatura, e dorato tutto... e tutte le parte bruniti e velati e il fondo di d^{te} seggiole fatte biache brunita... fatto simile un canapé con suoi braccioli con sua spagliera intagliata andante e dorato spagliera profilo e intaglio e il fondo bianco brunito...*³⁸⁷⁴.

Vemos que en estas sillas se hizo uso de varias manos de aparejo de yeso y cola y que la pintura de los fondos, a base de blanco de plomo, se bruñó, probablemente, con el objetivo de que brillara. Por su parte el dorado se aplicó al agua, al indicarse que la superficie dorada iba bruñida.

En otros documentos encontramos las mismas menciones al empleo de varias manos de blanco de plomo así como a la alternancia del dorado bruñido con el velado. Así, en una factura del año 1833 de Antonio Corazzi se dice³⁸⁷⁵:

...per aver ammannito con colla e geso n° 2 piedi ai tavoli con bassirilievi l'intaglio nel Fregio dei med^{me} con su cornicie... Dorati a oro di zecchino... e fatto a suoi posti il brunito e il velato e il rimanente piu mani di biacca.

Como ya se ha indicado, el término “velado” puede hacer alusión a la aplicación sobre el oro de determinadas sustancias para conferirle un aspecto mate o, también, para proporcionarle una tonalidad diferente, que en ocasiones imitaba la apariencia del bronce. Un ejemplo de esto último lo tenemos en una cuenta del año 1820 del dorador Gaetano Tradi, por pintar y dorar dos consolas para el Palacio Pitti³⁸⁷⁶:

Per avere ammannito a geso e colla due consolle con diversi intagli a basorilievo scannellati e altro intaglio e dorate tutte a oro di zecchino e bruite e velate a bronzo e tutto il liscio datoli piu mani di colore porcellana e bruniti e piu ammanita e tinto e macchiato a marmo verde fiorito i piani delle med^e e inverniciati...

Además, comprobamos aquí que el tablero de estas consolas fingía el mármol e iba barnizado.

Por otra parte, en los documentos hemos localizado ocasionalmente alusiones al empleo del *oro di ruspone* en este tipo de muebles, como vemos en una cuenta del año 1833 de Amos Agostini³⁸⁷⁷ por dorar y pintar varios asientos para el Palacio Pitti³⁸⁷⁸:

³⁸⁷² ASF IRC, 3973 (1820), c. 4.

³⁸⁷³ Dorador nacido en Florencia en 1771 del que existen noticias hasta 1850.

³⁸⁷⁴ ASF IRC, 3973 (1820), c. 16.

³⁸⁷⁵ ASF IRC, 4017 (1833), c. 9.

³⁸⁷⁶ ASF IRC, 3973 (1820), c. 4.

³⁸⁷⁷ Dorador y barnizador florentino hijo de Luigi Agostini con taller en la Via Maggio de Florencia y del que existen referencias a su actividad para el Palacio Pitti desde 1833 a 1859. Chiarugi, S., 1994, vol. II p. 395.

³⁸⁷⁸ ASF IRC, 4017 (1833), c. 7.

Per avere ammannito con colla e gesso n° 6 scabelletti intagliate... dorate a oro di Ruspone tutto l'intaglio e filetti e il rimanente datogli 3 mani di Biacca fina il contornito tutto l'oro fatti velati e bruniti... Per avere ammannito con colla e gesso una poltrona tutta intagliata... dorato il sud° intaglio al oro di Ruspone... filetti fatto velato e brunito e datogli 3 mani di Biacca fine e contornito tutto l'oro...

En este texto se especifica también, al igual que en los casos anteriores, que el oro se bruñe y vela y que se aplican tres capas de pintura a base de blanco de plomo.

Otro dato que se repite en las facturas es el acabado con barniz de las superficies pintadas, como se indica en una factura de Ignazio Brazzini³⁸⁷⁹ del año 1812³⁸⁸⁰: *...per aver ammannito due poltrone intagliate con foglia di alloro borchie e sfingie dorato tutto l'intaglio e i piani colore di avorio brunito e dato di vernice coppale andante...* En estas butacas se emplea barniz de copal, a diferencia de otra butaca pintada y dorada que figura en una cuenta del año 1833 de Antonio Corazzi, cuya superficie se barniza con almáciga³⁸⁸¹: *...per aver riammannito con colla e gesso una poltrona e quindi profilata d'oro e brunito il rimanente datoli piu mani di biacca in tutte le parti e di poi di vernice a mastriche...*

Por último, cabe mencionar que en estos muebles fueron también muy frecuentes las restauraciones que podían implicar el redorado de las zonas de oro y el repintado de la superficie. Un ejemplo de este tipo de intervención aparece en una cuenta del año 1820 de Antonio Corazzi³⁸⁸²: *Per aver ripulito e ridorato i profili alle spagliere e braccioli a n° 8 poltrone e il rimanente 3 mani di biacca tutta brunita... Avere fatto il medm° lavoro a n° 4 sgabelli...*

Estas prácticas incluían a veces la aplicación en ciertas zonas de un nuevo de aparejo de yeso, como vemos en una factura de Luigi Agostini del mismo año³⁸⁸³: *... aver ritoccato di geso un canape bianco e oro e ridorato ai filetti e datogli due mani di biacca andante da per tutto...* Pero además, fue usual la modificación de muebles originalmente pintados y dorados, al ser posteriormente redorados por completo. En este sentido podemos citar un espejo, datado en 1824³⁸⁸⁴, ahora en dorado masivo, pero que según la cuenta de sus artífices Giuseppe Colzi y Paolo Sani era blanco y dorado³⁸⁸⁵: *Una caminera in un sol cristallo... con ornamento alla moderna scorniciato in parte intagliato tinto bianco e oro.*

Otra combinación cromática que encontramos en el mobiliario italiano, aunque en menor medida que las anteriormente mencionadas, es el negro y oro. Entre los numerosos ejemplares existentes podemos mencionar un espejo florentino de hacia 1807³⁸⁸⁶, que en el inventario del Palacio Pitti del año 1810 se describe como una³⁸⁸⁷: *caminera con cristallo... con ornamento di faggio verniciato nero intagliato e dorato.*

³⁸⁷⁹ Dorador florentino del que existen noticias de su actividad entre 1808 y 1841. Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 428.

³⁸⁸⁰ ASF, IRC, 3957 (1812).

³⁸⁸¹ Dorador nacido en Florencia en 1755 y del que existen noticias hasta 1835. Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 449.

³⁸⁸² ASF IRC, 3973 (1820), c. 6.

³⁸⁸³ ASF IRC, 3973, (1820), c. 9.

³⁸⁸⁴ MPP 1911, n. 20573.

³⁸⁸⁵ Colle, E., 2000, p. 217.

³⁸⁸⁶ MPP 1911, n. 21268.

³⁸⁸⁷ Colle, E., 2000, p. 213.

Esta obra se conserva en la Galería d'arte moderna de dicho palacio. Así mismo, podemos citar el caso de diez sillas³⁸⁸⁸ y un diván³⁸⁸⁹, obra de Giovacchino Paoli del año 1811, que fueron teñidas de negro y *profilati di oro con borchia dorata* por el dorador Giuseppe Tilli³⁸⁹⁰. Por último, aludiremos a un conjunto de diez sillas³⁸⁹¹ y dos poltronas³⁸⁹², construidas también el mismo año por Paoli, que se recogen en el inventario del Palacio Pitti del año 1812³⁸⁹³: *...di faggio veniciati di nero dorati nell'intaglio, e filettati, con spalliera a stecca per ritto con cartella fondo verde, e borchia dorata...*

En este tipo de producción el oro podía aplicarse con mordiente graso, según hemos constatado en algunos documentos de artesanos florentinos por obras realizadas para el Palacio Pitti. Así, en una cuenta que emite Gaetano Carocci el año 1807 se cita el uso de esta técnica en los filetes y otros elementos decorativos de ocho sillas barnizadas de color negro con estofado en los respaldos³⁸⁹⁴: *...pittura, a graffito in oro, nelle spagliere di otto seggiole verniciate di nero, come ancora fatto i filetti a mordente ed altra ornativa*. Igualmente, en una factura de Ignazio Rizzi del año 1811 figura³⁸⁹⁵: *...per avere stuccato e pomiciato dato di mordente e dorato i profili delle spaliere di n° 12 seggiole contornito di nero le medesime seggiole e dato di vernice coppale andante...* Se especifica además aquí que toda la superficie se barniza con copal. Este dorador utiliza el mismo método en el año 1813 en un conjunto de sillas³⁸⁹⁶: *Per avere... dato di mordente e dorato i profili delle spagliere di n° diciannove seggiole contornito de nero le medesime... dato di vernice coppale andante...* En este documento no se informa sobre la técnica utilizada para confeccionar el color negro. Sin embargo, en otras facturas se señala que el color negro se aplica al barniz, como se comprueba en una de Michele Biagetti del año 1820 por trabajos realizados para la iglesia de San Nicolás de Pisa³⁸⁹⁷: *Nella capella Della Santissima Annunziata... aver dorato a oro buono nella spagliera in diverse parti n° 2 seggiole e dato a tutte il nero a vernice... p. aver dato e ritocato di nero a vernice una mano a n° 24 dette...*

Muchos de los muebles con dicha ornamentación fueron posteriormente modificados al eliminarse la pintura negra y dorarse por completo. Esta fue la suerte de un marco que en el año 1836 repara el dorador y barnizador Tommaso Venni³⁸⁹⁸

Per aver raschiato la tinta nera a vernice de una cornice intagliata a scartocci che era nera ed oro, e dipoi ritocato con l'ammannitura quel che era raschiato... e ridorato tutto quello che era nero, rilumeggiato con l'oro per tutto ove occorreva e tutta brunita e datoli di vernice andante...

Aquí se especifica que las zonas originalmente negras, después de aplicar en ellas un nuevo aparejo de yeso, se doran, bruñen y acaban con barniz. Este artesano actúa de forma semejante al reparar dos marcos con la misma bicromía³⁸⁹⁹:

³⁸⁸⁸ MPP 1911, nn. 1249-1258.

³⁸⁸⁹ MPP 1911, n. 1275.

³⁸⁹⁰ Colle, E., 2000, p. 234.

³⁸⁹¹ MVP 1911, nn. 1848-1857.

³⁸⁹² MVP 1911, nn. 1844-1845.

³⁸⁹³ Colle, E., 2000, p. 233.

³⁸⁹⁴ Colle, E., 2010, p. 324,

³⁸⁹⁵ ASF IRC, 3957 (1811).

³⁸⁹⁶ ASF IRC, 3957 (1813).

³⁸⁹⁷ ASF IRC, 3973 (1820), c. 4.

³⁸⁹⁸ ASF IRC, 4035 (1836), c. 10.

³⁸⁹⁹ Ibídem nota anterior.

...Lavoro fatto a n° 2 cornice antiche tutte intagliate a scartocci che erano nere ed oro... raschiato tutto l'intaglio che era tinto di nero a vernice e salvato quel poco d'oro, che era da salvarsi, e riammannito quel che era stato rasiato, e ridorato a oro di zecchino e fatto tutto brunito...

Sin embargo, en este caso parece que no se barnizó la superficie, al no figurar esta operación en la factura.

3.4.3. DORADO Y MADERA VISTA

En los muebles italianos de caoba en estilo Imperio fue muy habitual dorar los elementos tallados y la molduración. Entre los numerosos ejemplares que se podrían mencionar se encuentra un espejo del año 1807, en caoba maciza con talla dorada³⁹⁰⁰, que se describe en el inventario del Palacio Pitti del año 1810³⁹⁰¹: *...una spera a 4 cristalli... con ornamento a colonna di mogano e rapporto d'intaglio dorato con capitello simile...* También presenta la misma decoración otro espejo realizado en el año 1835 para la Villa Medicea della Petraia³⁹⁰², como vemos en el siguiente documento³⁹⁰³:

...tutto di magogon con pilastra e mensole intagliati con pilastra e mensole intagliati a fogliami cornice a gocciolatoio per da capo intagliata a foglierele, sodo da piede e cornice che orna il cristillo a gola rovescia intagliata a vovolo il tutto tirato a pulimento e i rapporti intagliati e dorati...

Del mismo modo, se puede citar una mesita florentina chapeada en caoba parcialmente tallada y dorada³⁹⁰⁴, probablemente realizada en el año 1811 por encargo de Elisa Baciocchi³⁹⁰⁵, y que aparece descrita por primera vez en el año 1815 entre los muebles del Palacio Pitti³⁹⁰⁶: *Un Tavolino da notte di makogane... sostenuto da due pilastrini che hanno per termine due figure egizie di legno dorato...* Además, en dicho palacio existen otras dos mesillas de noche de caoba con aplicaciones de talla dorada³⁹⁰⁷, que en el año 1821 el comerciante Carlo Bonajuti y el dorador Gaetano Stradi entregan en el Palacio Pitti³⁹⁰⁸: *...comodini da notte impiallacciati di magogane... e pochi rapporti di bronzi, e legni dorati...*

En cuanto al método empleado para aplicar el oro en estos muebles, de las facturas de los doradores se extrae que, en muchas ocasiones, se trata del dorado al agua. Este es el caso de una cuenta de Gaetano Stradi del año 1822 por dorar diversos pies de garra de león y otros elementos para dos mesillas de noche chapeadas en caoba³⁹⁰⁹ y para una cómoda del Palacio Pitti³⁹¹⁰: *...n. 12 piedi torniti, e intagliati, e dorati... che servono per i comò e comodini da notte e due coppe intagliate con grumoli, e dorato il utto a oro di zecchino... e brunite, e velate...* El hecho de que se aluda al bruñido del oro nos

³⁹⁰⁰ MPP, 1911, n. 16696.

³⁹⁰¹ Colle, E., 1998, p. 214.

³⁹⁰² MVP 1911, n. 1190.

³⁹⁰³ Colle, E., 1998, p. 223.

³⁹⁰⁴ MPP 1911, n. 11473.

³⁹⁰⁵ Colle, E., 2000, p. 115.

³⁹⁰⁶ Ibídem nota anterior.

³⁹⁰⁷ MPP 1911, n. 20854.

³⁹⁰⁸ Colle, E., 2000, p. 117.

³⁹⁰⁹ MPP 1911, nn. 11029-11030. Se conservan en la Galleria Palatina del Palacio Pitti.

³⁹¹⁰ Colle, E., 2000, p. 119.

indica que la superficie se doró al agua. Además, comprobamos que se dieron veladuras en ciertas zonas, con el fin de conseguir, como ya se ha dicho, determinados contrastes cromáticos y/o de mate-brillo.

En otra factura del dorador Giuseppe Palloni³⁹¹¹ del año 1833 por dorar la talla y otros elementos de un espejo de caoba de la Sala delle Stoffe del Palacio Pitti se especifica³⁹¹²: *Per avere ammannito e dorato tutti gli intagli, bassi rilevi e [?] che guarniscono tutto il suddetto tremó di macogan, il tutto dorato a oro di zecchino, velato e brunito a guisa di Bronzi...* En este caso se indica que se dora con oro fino que después se bruñe y vela, probablemente con una sustancia coloreada, para simular sobre el oro el aspecto del bronce.

Conviene señalar aquí que, a veces, se imita el aspecto de la caoba tiñendo primero la madera en este color y después barnizandola, como se extrae de ciertas facturas entre las que podemos citar una del dorador Giuseppe Tilli de 1812 por doce sillas destinadas al Palazzo della Crocetta de Florencia³⁹¹³: *...avere fatto colore magogane dodici siede con borchia grande dorata che resta nella spagliera e verniciata a coppale...* También constatamos aquí que la superficie teñida de los asientos se barniza con copal. De este barniz se podían aplicar varias manos, según consta en una cuenta emitida en el año 1820 por el taller denominado Eredi Favi para el Guardaroba³⁹¹⁴: *...per avere ammannito n° 142 cornice da parato e dorate a due ordine e la fascia fatta magogane e dato pui mani dei vernice coppale...* Pero también se podía fingir el aspecto de la madera de caoba empleando un barniz teñido de este color, como vemos en una cuenta de Ignacio Ricci³⁹¹⁵ del año 1811³⁹¹⁶: *Per aver Inverniciato a pulimento color magogane e dorate tutto l'ordine del Intaglio de tutte dodici seggiole... per aver fatto il simile a un canapé...*

Para finalizar, cabe mencionar que muchos muebles originalmente pintados color caoba y dorados fueron posteriormente modificados. Ejemplo de ello es una sillería, compuesta de seis sillas y tres poltronas, realizada en el año 1811 por el ebanista Giovacchino Paoli, que hoy está teñida de negro y dorada. Esta sillería se conserva la Galleria d'Arte Moderna del Palacio Pitti³⁹¹⁷.

Otra madera utilizada en Italia en el mobiliario en unión con el oro fue la de cerezo. Este recurso decorativo lo encontramos en especial en la región de Lucca, en Emilia, Lombardía y también en el Véneto. Entre los muebles que se pueden mencionar al respecto se encuentran seis sillas, con una lira o jarrón flanqueado por dos cisnes dorados en la pala del respaldo, realizadas en Lombardía o Venecia en el primer cuarto de la centuria, que se conservan en el Palazzo D'Arco de Mantua³⁹¹⁸. Además, podemos citar una rinconera chapeada en cerezo, construida en Modena en el año 1813, con diferentes elementos de talla dorada, como los dos leones alados que soportan el cuerpo

³⁹¹¹ Artífice florentino del que se cuenta con información de su actividad entre 1820 y 1833. Chiarugi, S., 1994, vol. II p. 519.

³⁹¹² ASF IRC, 4017 (1833), c. 6.

³⁹¹³ ASF IRC, 3957 (1812).

³⁹¹⁴ ASF IRC, 3973 (1820), c. 4.

³⁹¹⁵ Dorador nacido en el año 1774 del que existe información sobre sus trabajos hasta el año 1828.

³⁹¹⁶ ASF IRC, 3957 (1811), c. 10.

³⁹¹⁷ MVP 1911, nn. 16049, 16050, 16052 y 16053-16058.

³⁹¹⁸ Publicadas por Barbolini Ferrari, E., *Mobili Impero. Il Neoclassicismo tra Emilia e Lombardia*, 2000, p. 94.

superior y la copa que lo corona³⁹¹⁹. Pero también se utilizó el cerezo para imitar la caoba, como es el caso de cuatro consolas chapeadas y parcialmente doradas realizadas en el año 1818 por Giuseppe Colzi y Gaetano Majolfi³⁹²⁰, en cuya cuenta figura³⁹²¹: *...piedi da consol verniciati makokane con pedana centinata, piedi a colonne con capitelli di legno dorati*. Así mismo, en los muebles de cerezo se simuló, en ocasiones, el aspecto de la madera de nogal. Un ejemplo de esta práctica lo tenemos en una butaca de Giuseppe Casadoro³⁹²² que aparece citada en una cuenta de este artífice del año 1812³⁹²³: *...poltrona con grifoni colonne intagliati con fregi e tinta color noce e dorati gli intagli*. Este asiento se conserva en la Villa Nazionale de Stra (Venecia).

En los muebles Imperio se empleó también la madera de nogal en unión con el oro, pudiéndose citar como ejemplo una consola romana chapeada en nogal, del primer cuarto de la centuria, en la que el dorado reviste la molduración y la talla de las cuatro columnas que soportan el tablero por la parte frontal. Este mueble forma parte de un conjunto, compuesto por varios asientos, una mesita y un espejo, que se conserva en el Palacio Corsini de Roma³⁹²⁴. Igualmente, cabe mencionar una cómoda con espejo, chapeados en nogal parcialmente tallado y dorado, realizados en Emilia entre 1820-1830³⁹²⁵. Además, se recurrió en abundancia al uso del nogal en los muebles estilo renacentista de la segunda mitad de la centuria. Este es el caso de un conjunto conformado por un gran espejo, un sofá y treinta y dos asientos, atribuido a Francesco Morini³⁹²⁶ y realizado en Florencia hacia 1860 para el Palacio Gerini de esa ciudad³⁹²⁷. Responde al mismo estilo un marco florentino de 1870, en nogal tallado y parcialmente dorado, realizado por Egisto Grajani³⁹²⁸. En la parte superior lleva un querubín sobre una concha en alto relieve con talla vegetal y animal, que ocupa toda la entrecalle ovalada del marco, contrastando con un fondo dorado y cincelado³⁹²⁹.

En cuanto a la técnica de aplicación del oro, en la actualidad se conservan algunos objetos dorados al aceite, como se ha comprobado en una silla de entre 1800-1830 que se conserva en el Victoria and Albert Museum³⁹³⁰. Además en este museo existe un marco también en estilo renacentista realizado en la primera mitad de la centuria, quizá construido con elementos del siglo XVI, con restos de dorado al aceite³⁹³¹.

Cabe señalar aquí que, al igual que sucedía con la caoba, la apariencia de la madera de nogal se imitó sobre otras como el haya, y no sólo en ejemplares comunes sino también en los destinados a las dependencias reales. Ilustran esta afirmación algunos muebles que se conservan en el Palacio Pitti, entre los que se encuentra un sofá realizado en

³⁹¹⁹ Publicada por Barbolini Ferrari, E, 2000, p. 140.

³⁹²⁰ Se conservan en la Villa del Poggio di Caiano. MVPC 1911, nn. 2457-2460.

³⁹²¹ Colle, E., 2000, p. 179.

³⁹²² Colle, E., 1998, p. 403.

³⁹²³ Ibídem nota anterior.

³⁹²⁴ Colle, E., 1998, p. 86.

³⁹²⁵ Colle, E., 1998, p. 338.

³⁹²⁶ Tallista florentino (1822-1899).

³⁹²⁷ Chiarugi, S., 1994, vol. I, pp. 257-259.

³⁹²⁸ Tallista florentino (1832-1890). Formaba parte de un grupo de virtuosos artesanos que trabajaron en Florencia y Siena durante la segunda mitad del siglo XIX. Kisluk-Grosheide, D. O., "Frame", *European Furniture in the Metropolitan Museum of Art. Highlights of the Collection*, 2006, p. 241.

³⁹²⁹ Se conserva en el Metropolitan Museum, inv. n° 1992.317.

³⁹³⁰ Inv. n° 5690-1859.

³⁹³¹ Inv. n° 88A-1865.

Florence en el primer decenio de la centuria³⁹³². También se exhibe en ese palacio una butaca, obra de Giuseppe Colzi y Ranieri Bardi³⁹³³ del año 1833³⁹³⁴. Sin embargo, no todos los muebles que en la actualidad están teñidos en color de nogal eran así en origen. En este sentido se pueden citar cuatro sillas³⁹³⁵ que formaban parte de un conjunto de doce ejemplares, con aplicaciones de talla dorada y teñidas originalmente en tono caoba, realizadas por Giovacchino Paoli³⁹³⁶ en 1815 para el Palacio Pitti, como figura en la cuenta de este artífice³⁹³⁷: *...12 seggiole, e un canapé simile tutte di faggio, e tinte colore di magogane, e tutte intagliate con sua testa di Medusa alla spagliera e sue fogliarelle a gli staggi e suoi chiodi romani a sodi de piedi.*

En cuanto a la técnica utilizada para imitar la madera de nogal, en los documentos se comprueba que fue habitual el uso de la pintura al óleo. Así por ejemplo, en una cuenta de 1812 del dorador Giuseppe Tilli se menciona la aplicación de dos manos de pintura al óleo³⁹³⁸:

Avere dato due mani di colore di noce a olio a una tavola e averla macchiata a uso nocie e avere fatto parimente uno scaffale che resta sopra a detta tavola e macchiato simile... parimente un altro scaffale separato a quattro piedi e dtoli a detti scaffali dentro e datoli di vernice coppale a detti scaffali e tavole.

En este documento se señala además que se imita el veteado del nogal, aunque sin especificar el procedimiento seguido para ello, por lo que ignoramos si se utilizó también pintura al óleo. No obstante, se indica que la superficie se acaba con barniz de copal.

Este método debió ser habitual al repetirse en las facturas de diferentes doradores de los años veinte y treinta de la centuria. Así, en una de Luigi Agostini del año 1820 figura³⁹³⁹: *...per aver dato due mani di color di noce al olio a una tavola e macchiata a noce e datogli di vernice coppale... aver dato due mane di color di noce al olio a n° 3 lavamani e datoli di vernice coppale...* También en una cuenta del dorador y barnizador Amos Agostini del año 1833 se cita³⁹⁴⁰: *Dato due mane di color di noce a olio a una seggetta datogli dentro e fori e di Vernice coppale andante... dato due mane di color di noce a un lavamano e macchiato a noce e datogli di vernice coppale...*

Por otro lado, en otra cuenta del mismo artífice del año 1836 se menciona la utilización del pigmento ocre tostado para ejecutar las veladuras que simulaban el veteado del nogal³⁹⁴¹: *Per avere dato due mani di color noce a n° 12 lavamani nuovi e datogli velatura con terra gialla scura bruciata e datogli di vernice coppale.* En este caso la superficie se barniza igualmente con copal.

³⁹³² MPP, 1911, n. 3553.

³⁹³³ Tallista florentino activo entre 1825 y 1855. Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 410.

³⁹³⁴ MPP, 1911, n. 16945. Este asiento se expone en el Studio del Re, del Quartiere d'Inverno.

³⁹³⁵ MPP 1911, nn. 14695, 14697, 14683 y 14689.

³⁹³⁶ Ebanista y sillero nacido en Florencia en 1735 y del que existen noticias de su actividad hasta el año 1836. Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 520.

³⁹³⁷ Colle, E., 1998, p. 242.

³⁹³⁸ ASF IRC, 3957 (1812).

³⁹³⁹ ASF IRC, 3973 (1820), c. 7.

³⁹⁴⁰ ASF IRC, 4017 (1833), c. 12.

³⁹⁴¹ ASF IRC, 4035 (1836), c. 9.

Para finalizar señalaremos que también se utilizó el dorado en los muebles de palorosa. Como ejemplo se puede citar un trípode, realizado en Turín en el primer cuarto de la centuria, que aparece descrito en el inventario del Castillo de Agilé de 1831³⁹⁴²: *Tripode di legno Bois Rose guernito di sculture dorate, vaso pure di legno dorato, e sculturato con fiori finti...*

3.4.4. DORADO Y BRONCEADO

En Italia, al igual que sucedía en otros países europeos, fue abundante la producción de muebles en los que se combinaba el dorado con el bronceado. Esta técnica se aplica fundamentalmente en los ejemplares Imperio que, como ya hemos dicho anteriormente, se siguen construyendo hasta los años treinta de la centuria. Para ejecutar el bronceado se podía emplear pintura de tono verde oscuro, como se comprueba en diferentes muebles con esta ornamentación. Entre los numerosos ejemplos que se podrían citar se encuentra una mesita³⁹⁴³, que forma parte de un conjunto de cinco ejemplares iguales³⁹⁴⁴, y que en el inventario del Palacio Pitti del año 1815 se describe en los siguientes términos³⁹⁴⁵: *...di figura triagona, con piano a caseta sostenuta da tre cigni tinti color bronzo e in parte dorati....*

En dicho palacio existen otros muebles de las mismas características, como por ejemplo un conjunto de asientos realizado en 1820, siguiendo un diseño de Lorenzo Nottolini³⁹⁴⁶, conformado por un sofá³⁹⁴⁷ y ocho sillas³⁹⁴⁸ (Fig. D. 97), procedente del Palacio Ducal de Lucca y que se describe en los documentos³⁹⁴⁹: *all'egiziana colorite bronzo e oro*. Así mismo, presentan dicha decoración unas consolas de 1820³⁹⁵⁰, que se conservan en el Palacio Pitti, procedentes también del mismo palacio. Igualmente, cabe mencionar una pareja de candelabros florentinos del año 1828³⁹⁵¹, suministrados ese mismo año por el comerciante Carlo Bonajuti para ubicarlos en el palco real del Teatro della Pergola de Florencia, como se cita en el registro del almacén de muebles del Palacio Pitti³⁹⁵²: *...ricamente intagliati e dorati piede a trípode a base hexágona tinta a guisa di bronzo...*

El bronceado podía aparecer también combinado con el oro en muebles de caoba, nogal o cerezo fabricados en diferentes zonas de Italia. Así, este recurso decorativo lo observamos en una pantalla de chimenea florentina, obra de Giuseppe Colzi y Paolo Sani³⁹⁵³, que figura en el inventario del año 1830 del Palacio Pitti³⁹⁵⁴: *...parafuoco con fusto di magogon... e piedi a zampa di capra di legno in parte intagliati tinti color bronzo e tocchi in oro...* También se pueden citar dos consolas del año 1825 en nogal

³⁹⁴² Publicado por Colle, E., 1998, p. 355.

³⁹⁴³ MPP, 1911, n. 16552. Studio della Regina, Quartiere d'Inverno.

³⁹⁴⁴ Tres de ellos se conservan en la Villa di Poggio de Caiano y dos en el Palacio Pitti, MPP 1911, nn 16552 y 12549.

³⁹⁴⁵ Colle, E., 2000, p. 162.

³⁹⁴⁶ Arquitecto e ingeniero natural de Lucca (1787-1851).

³⁹⁴⁷ MPP, 1911, n. 20485.

³⁹⁴⁸ MVP 1911, nn. 20486-20493.

³⁹⁴⁹ Chiarugi, S., 1994, vol. I, pp. 142, 143.

³⁹⁵⁰ MPP, 1911, n. 13.439 y MPP, 1911, n. 19140. Galleria Palatina.

³⁹⁵¹ MPP, 1911, nn. 26898-26899. Intendenza di Finanza di Firenze.

³⁹⁵² Colle, E., 2000, p. 169.

³⁹⁵³ MPP, 1911, n. 21249. Guardaroba.

³⁹⁵⁴ Colle, E., 2000, p. 281.

teñido imitando la caoba del taller Fratelli Morelli de Milán, con soportes delanteros en forma de cariátides doradas y bronceadas. En la nota de ventas de dicho taller se describen como³⁹⁵⁵: *Due tavoli a consol di noce a lucido color mogano con sottoposte sfingi di legno intagliate, dorate e bronzate*. Por su parte, en el Palacio Real de Nápoles se conserva una mesita de hacia 1815, cuya descripción aparece en el inventario redactado allí en el año 1817³⁹⁵⁶: *Un Tavolino rettangolare, piedi al l'Egiziana coloriti a bronzo, dorati, tavola di mogano, con ornati d'intagli dorati...*

En cuanto a la técnica utilizada para imitar el bronce de las facturas de los doradores en muchas ocasiones no resulta posible determinar el proceso seguido, como se puede comprobar en la que emite en 1811 Pasquale Corsani³⁹⁵⁷: *...E piu 18 seggiole filettati d'oro da tutte le parti con cartella intagliata e fondi color bronzo...* Con relación a estas sillas solamente podemos plantear la posibilidad de que sus fondos se pintaron color bronce. También podría haberse recurrido al uso de pintura de tono verde oscuro para imitar el bronce en varios elementos de talla para tres consolas de la Villa del Poggio a partir de lo que indica Gaetano Stradi en su cuenta del año 1822³⁹⁵⁸: *...n° 6 cipolle intagliate che servono per tre consoll dorato tutto l'intaglio e il liscio fatto a bronzo antico...*

En otras cuentas encontramos algo más de información sobre el proceso seguido, como es el caso de una de Ignazio Brazzini del año 1811 por la realización de varios asientos, también para la Villa del Poggio, en la que se especifica que la superficie de color bronce iba barnizada³⁹⁵⁹: *...avere ammannito n° 12 seggiole dorato tutte la scannellatura e intaglio nella spagliera a color di bronzo verniciato... aver fatto come sopra un canape...*

Por lo que respecta a la técnica pictórica empleada para simular el aspecto del bronce, en una factura del año 1833 del dorador Angiolo Biagetti, por restaurar el dorado y bronceado de un espejo, se cita la aplicación de dos manos de pintura al óleo en dos góndolas³⁹⁶⁰: *...dato due mani di color di bronzo a Olio cotto... e dato di vernice andante*. Además comprobamos que la superficie pintada color bronce se cubre con barniz. Pero también, en algunos documentos se constata la utilización de polvo de bronce para ejecutar el bronceado. Un ejemplo de ello lo tenemos en una cuenta de Gaetano Stradi del año 1820 por dorar y broncear cuatro muebles para el Palacio Pitti³⁹⁶¹: *Per aver ammannito a gesso e colla n. 4 giardinieri... e dorato tutto l'intaglio... ed il restante fatto color bronzo con polvere di bronzo vero....*

Igualmente, aparecen referencias a dicho material en las facturas que presentan los doradores por la restauración de diferentes muebles, como vemos en otra cuenta de Gaetano Stradi del año 1822 por dorar y broncear varios elementos de talla para tres consolas de la Villa del Poggio³⁹⁶²: *Aver lavato l'oro ai profili a 4 canapei a sofa... e doppo datoli di geso e ridorati e bruniti e il rimanente dei profili d'appiede passatoli la polvere di bronzo andante... e doppo datoli di velatura andante...* Así mismo, el año

³⁹⁵⁵ Barbolini Ferrari, E., 2000, p. 64.

³⁹⁵⁶ Colle, E., 1998, p. 34.

³⁹⁵⁷ ASF, IRC, 3957 (1811).

³⁹⁵⁸ ASF, IRC, 3977 (1822), c. 3.

³⁹⁵⁹ ASF IRC, 3957 (1811).

³⁹⁶⁰ ASF IRC, 4017, (1833), n° 337.

³⁹⁶¹ ASF IRC, 3973 (1820), c. 4.

³⁹⁶² ASF IRC, 3977 (1822), c. 3.

1836 los hermanos Luigi e Vincenzo Corazzi, emplean polvo de bronce al restaurar numerosos asientos del Palacio Pitti³⁹⁶³:

...per aver prima lavato... delle spagliera a n° 6 seggiole e così ai profili alle med^{me} dove era consumato l'oro e così ai profili nel d°... datoli di gesso e doppio ridorati e Bruniti e ritocchate in altri posti e ripulito tutto l'oro vecchio e datogli di velatura andante e poi nei pieducci in el didietro delle spagliere passatoli la polvere di bronzo... aver fatto il med^{mo} lavoro a n° 2 poltrone... aver prima lavato come sopra dove era consumato l'oro ai profili delle spagliere... a n° 32 Poltrone e simile ai profili dei braccioli e così lappogi, e quindi datoli di gesso e ridorati e Bruniti... e il rimanente dei profili nel d'appiede datoli la polvere di Bronzo andante e bruniti e doppio datoli di Velatura andante...

Además, en estos documentos constatamos que estos artesanos aplican un nuevo aparejo de yeso y doran al agua las zonas donde había desaparecido el oro, mientras que en otras partes el oro viejo se limpia, se retoca con oro, que se bruñe y vela, quizá para igualarlo con la superficie dorada antigua. En las partes bronceadas se aplica polvo de bronce, que también se bruñe, y por último se extiende una veladura por toda la superficie, probablemente con el mismo objetivo que en las partes doradas.

Para finalizar, cabe señalar que muchas superficies originales bronceadas han desaparecido en la actualidad por haberse eliminado o redorado por completo, como indica González Palacios³⁹⁶⁴ con relación a una pareja de consolas romanas del primer cuarto de la centuria. Según este autor³⁹⁶⁵, podrían corresponder a dos de las cuatro que en el inventario del Palacio del Quirinal del año 1870 se describían como doradas *su fondo bronzato*.

3.5. PLATEADO

3.5.1. ESPAÑA

No hemos localizado muebles de esta centuria revestidos por completo de plata en su color, a excepción de candelabros y otros objetos de carácter litúrgico, lo que se corresponde con la carencia de datos en la documentación de archivo a esta técnica aplicada en los mismos. Sin embargo, existen algunos ejemplares dorados con toques de plata en ciertas zonas, como es el caso del marco tallado y dorado en estilo barroco que aloja la pintura de Carlos de Haes *Paisaje egipcio*, del año 1883, con ovas plateadas en el canto que se exhibe en el Museo del Romanticismo.

Además, en el Museo del Disseny de Barcelona³⁹⁶⁶ se conserva una consola con espejo a juego, realizada en Barcelona entre 1790-1800, tallada y dorada con los fondos del faldón y del espejo pintados en tono crema que presenta ciertos motivos plateados como las flores del faldón y las del espejo, las bayas de las hojas de laurel de las patas y de la guirnalda que pende del faldón o los gallones de los pies (Fig. D.98). Todos estos han adquirido en la actualidad un tono negruzco (Fig D.99), que en un primer momento nos

³⁹⁶³ ASF IRC, 4035 (1836), c. 9.

³⁹⁶⁴ González Palacios, A., 1996b, pp. 204, 205.

³⁹⁶⁵ Ibídem nota anterior.

³⁹⁶⁶ Inv n° 47.481.

hizo pensar que se encontraban bronceados, pero que el estudio científico practicado en los mismos estableció que eran plateados y que dicho tono se debía a su oxidación.

También en Cataluña, a finales de la centuria, se fabricaron muebles de nogal macizo con incisiones y aplicaciones de talla plateada³⁹⁶⁷. Así mismo, en esta zona geográfica se utilizó la plata para ornamentar ciertas partes de los muebles pintados, como es el caso de una cama de la primera mitad de la centuria en tono blanco cuyo cabecero en forma de escudo presenta talla plateada³⁹⁶⁸.

En cuanto a la técnica de la corladura, destaca su uso en los marcos³⁹⁶⁹ tanto en aquellos realizados a mano como en los mecanizados. Entre los numerosos ejemplos que se pueden citar se encuentra el que guarnece la pintura *La batalla de Orán*, de Antonio Acisclo Palomino y Velasco del año 1655, que pertenece a los fondos de la Fundación Santander. También en los marcos de espejos, especialmente en los catalanes, se recurre en abundancia a su uso, como hemos podido constatar con motivo de la restauración de este tipo de objetos. Además la plata corlada se empleó en los fileteados de los muebles catalanes pintados en color blanco, perla, lechoso, verde o achocolatado³⁹⁷⁰. La combinación de la pintura con la corladura también es frecuente en los muebles populares de esta centuria.

Por lo que respecta a la técnica de aplicación del plateado en la mayor parte de los objetos plateados o corlados que hemos tenido ocasión de examinar, el pan de plata se asienta sobre bol rojo, como es el caso, entre muchos otros, del marco del Museo del Romanticismo antes citado o de algunos espejos isabelinos. También en la consola con espejo a juego del Museo del Disseny de Barcelona el estudio científico (Inf. D.39) practicado en las zonas plateadas estableció que el bol estaba confeccionado con tierra roja aglutinada con cola animal. Así mismo bajo este estrato (35 µm de espesor) se constató la existencia de otro de aparejo (100 µm de grosor) a base de sulfato cálcico. Por último, se identificaron restos de resina de colofonia sobre el plateado que podrían corresponder a un barniz de protección. Sin embargo, con cierta frecuencia, hemos apreciado la presencia de bol de tono negro en los marcos corlados mecanizados de la segunda mitad de la centuria con ocasión de su restauración. Además, en la bibliografía existen referencias a su uso en los marcos de este siglo³⁹⁷¹.

Para finalizar, cabe señalar que ciertos autores, como Timón Tiemblo, mencionan el empleo de la goma laca para corlar la superficie plateada de los marcos³⁹⁷². También Piera sugiere que esta sustancia pudo utilizarse para confeccionar los revestimientos corlados de los muebles catalanes de principios de la centuria, citando al efecto que el 27 de marzo de 1803, el dorador Pere Martir Rigalt compró media libra de goma laca para confeccionar corlas o barnizar al charol³⁹⁷³.

³⁹⁶⁷ Como ya se ha mencionado anteriormente, también se realizaron en las mismas fechas muebles de nogal con incisiones y talla dorada. Piera, M. y Mestres, A., 1999, pp. 260 y 273.

³⁹⁶⁸ Ejemplo aportado por Mónica Piera en la conferencia impartida en el curso “El mueble y los interiores desde Carlos IV a la época isabelina”, que tuvo lugar en el mes de mayo de 2010 en la Fundación Rocamora de Barcelona.

³⁹⁶⁹ Timón Tiemblo, M.P., 2002, pp. 316 y 321.

³⁹⁷⁰ Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 213.

³⁹⁷¹ Timón Tiemblo, M. P., 2002 p. 316.

³⁹⁷² Ibídem nota anterior.

³⁹⁷³ Piera, M., “Muebles de ebanistería en las viviendas de Barcelona”, *El mueble del siglo XVIII: nuevas aportaciones a su estudio*, 2009, p. 74.

3.5.2. INGLATERRA

El plateado se aplicó puntualmente en los marcos de pinturas o espejos como se constata con cierta frecuencia en el comercio del arte. Además, existen referencias en la bibliografía a la aplicación de la plata directamente sobre la superficie de madera de roble de los marcos³⁹⁷⁴. Esta técnica, que se pone de moda en la segunda mitad de la centuria, como hemos visto al hablar del dorado masivo en Inglaterra, se da en especial en algunos que alojan pinturas de Rossetti o Maddox Brown.

Así mismo, en las fuentes bibliográficas hemos localizado datos relativos al plateado de objetos decorativos o muebles por parte de ciertos artífices, como por ejemplo los que realiza el tallista y dorador Thomas Meggit (activo entre 1826-1839) en 1826 para el Chinese Room de Burton Constable, mansión sita en el Condado de York³⁹⁷⁵.

En cuanto a la combinación de la plata con la pintura, en ciertos textos de la época se hace alusión al procedimiento para ejecutar muebles pintados en tonos claros y parcialmente plateados³⁹⁷⁶.

Por lo que respecta a la técnica de la corladura se aplicó en marcos baratos como indicaba Savory en su obra³⁹⁷⁷, denominados *German mouldings*³⁹⁷⁸, probablemente por la abundante producción de este tipo de objetos en Alemania³⁹⁷⁹ muchos de los cuales debieron importarse en Inglaterra. En el catálogo de productos del tallista, dorador y marquista William Davies (activo entre 1862-1895) del año 1880 titulado *Davis's Corporation Picture Frames Moulding and Windowblind Works Trade Catalogue*³⁹⁸⁰ se anunciaba la venta de imitaciones de dicho tipo de marcos que eran prácticamente iguales a los dorados y de mayor calidad que los originales alemanes³⁹⁸¹: *...equal to the gold... of a superior class to the German make*. También se suministraban los auténticos *German Mouldings*, afirmándose el extenso uso por entonces de unos y otros para los marcos: *...now extensive use of German gilt and imitation mouldings for cheap picture frames*.

Además, el sistema de la corladura se utilizó en ocasiones en unión con la pintura en el mobiliario, pudiendo citar aquí una pareja de consolas victorianas, de finales de la centuria, en forma de media luna corladas y pintadas en tono crema que se subastaron en Christie's (Londres) en el año 2011³⁹⁸².

El uso de plata corlada, utilizando barnices de tono amarillo o de otros colores, fue frecuente también en el mobiliario neogótico de la segunda mitad de la centuria diseñado por artistas como William Burgues, Philip Webb o William Morris. Como

³⁹⁷⁴ Mitchell, P. y Roberts, L., 1996b, p. 457.

³⁹⁷⁵ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 600.

³⁹⁷⁶ Savory, C. H., 1881, p. 76.

³⁹⁷⁷ Savory, C. H., 1881, p. 23.

³⁹⁷⁸ Ibídem nota anterior.

³⁹⁷⁹ De hecho la técnica de la corladura era una de las más recomendadas para los marcos en ese país.

Hückel, A., 1991, p. 120.

³⁹⁸⁰ Simon, J., 2007, <http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/d.php> [Consulta: 30 septiembre de 2011]

³⁹⁸¹ Ibídem nota anterior.

³⁹⁸² Sale8012, Lot 21. <http://www.christies.com/LotFinder/LotDetailsPrintable.aspx?intObjectID=5457126> [Consulta: 30 de septiembre de 2011]

ejemplo podemos recordar aquí el aparador denominado *Ladies and Animals Sideboard*, diseñado por William Burgues (1827-1881) en 1860, en madera de pino pintada al óleo sobre pan de oro y de plata³⁹⁸³. También presenta esta técnica el llamado *St. George Cabinet*³⁹⁸⁴, por las tres escenas de la leyenda de San Jorge pintadas en el frente, de entre 1861-1863 diseñado por Philip Webb, pintado por William Morris y fabricado por Morris, Marshall, Faulkner & Co. en madera de caoba policromada con zonas doradas y otras plateadas cubiertas de barnices coloreados. En el interior, la decoración del frente de los cajones se realiza con diferentes estratos de barniz sobre un fondo de pan de plata.

Por último, citaremos un arcón diseñado por William Morris y fabricado por Morris, Marshall, Faulkner & Co. hacia 1862³⁹⁸⁵ decorado a base de margaritas estilizadas pintadas en los paneles del frente y en los laterales sobre fondo plateado (Fig. D.100). Para la ejecución de esta decoración el pan de plata, extendido directamente sobre una aparejo de yeso de tono gris, se cubrió con varias capas de barniz coloreado al alcohol sobre lo que se ejecutaron las flores³⁹⁸⁶.

Conviene señalar también aquí que en este siglo se doraron objetos que previamente estaban plateados. Un ejemplo de esta práctica lo encontramos en una carta que escribe Rosseti en 1870 al autor y editor Charles Eliot Notton³⁹⁸⁷: *I duly got long ago the drawing of Clerk Saunders (watercolour by Elisabeth Siddal) I have had the silvered flat gilded, which makes a wonderful improvement in the tone, which the former leaden tint damaged terribly*. Como vemos en el texto el deterioro de la plata fue la causa de que se dorara la superficie del marco.

3.5.3. ITALIA

En este país a lo largo de la centuria se fabricaron muebles con plateado masivo, como lo testimonian no solo los documentos sino también los ejemplares que se conservan en la actualidad, siendo los prototipos más frecuentes los marcos de espejo, de pinturas y los candelabros. Como ejemplo de los primeros se puede citar uno de finales de la centuria que se subastó en Christie's (Londres) el 29 de noviembre de 2005³⁹⁸⁸, así como una pareja realizada en Venecia hacia 1849, con dos brazos para velas respectivamente, en madera tallada plateada y aplicaciones de cristal de Murano, publicada por Child³⁹⁸⁹. El plateado se utilizó también en los marcos mecánicos, según extraemos del informe oficial de la exposición regional de Florencia del año 1861, en el que se elogia al marquista Rodolfo Osterwald por haber introducido en esa ciudad la fabricación mecánica de marcos de pino destinados a dorarse o platearse³⁹⁹⁰.

³⁹⁸³ Esta obra se conserva en el Victoria and Albert Museum, inv. n° 10-1953.

³⁹⁸⁴ Victoria and Albert Museum, inv. n° 341: 1 to 8-1906.

³⁹⁸⁵ Victoria and Albert Museum, inv. W. 35-1978.

³⁹⁸⁶ Courtney, J., "Preparing for Morris. The Treatment of a Philip Webb Painted, Silvered Chest", *V&A Conservation Journal*, abril 1996, n° 19.

³⁹⁸⁷ Roberts, L., 2004, *Framing references in Dante Gabriel Rossetti's correspondence*.

<http://www.npg.org.uk/research/programmes/the-art-of-the-picture-frame/artist-rossetti.php> . [Consulta: 29 de junio de 2011]

³⁹⁸⁸ Sale 5782, Lot 63, http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4624275

[Consulta: 30 de septiembre de 2011]

³⁹⁸⁹ Child, G., 1990, p. 289.

³⁹⁹⁰ Chiarugi, S., 1994, v. II, p. 518.

Así mismo, los candelabros se revistieron con bastante frecuencia de plata, pudiéndose citar como ejemplo de esta práctica el pago realizado al dorador Stanislao Ferranti en 1801 por platear para el Palacio Pitti seis³⁹⁹¹: *candeglieri di Legno sfaccettati innargentati*. Además, en el mercado del arte hemos encontrado ejemplares de esta naturaleza, entre ellos una pareja de seis brazos que se subastó en Christie's en el año 2010³⁹⁹².

Esta técnica se utilizó también en las mesas de arrimo, como lo testimonian varios ejemplares subastados en diferentes fechas en Chrisite's (Londres). Así, en el año 2007 salió a la venta una consola, de mediados de la centuria o posterior³⁹⁹³, en 2008 una rinconera³⁹⁹⁴ y en 2010 una consola con espejo a juego de mediados de siglo³⁹⁹⁵, todos ellos en estilo rococó.

Aunque no hemos localizado asientos en plateado masivo es probable que se realizaran también, si bien debió ser una producción bastante reducida, como extraemos de un dibujo preparatorio³⁹⁹⁶ de varias consolas, sillas y butacas para ubicarse en salones, al especificarse allí que los asientos a tapizar con terciopelo color cereza debían platearse y el resto dorarse³⁹⁹⁷.

En cuanto a la combinación del plateado con el dorado en las facturas de ciertos doradores hemos localizado referencias a esta ornamentación en objetos de carácter litúrgico, como es el caso de la que emite Luigi Marinelli³⁹⁹⁸ por suministrar a la corte de Lorena en 1819 veinte candelabros de altar³⁹⁹⁹: *dorati, e inargentati*. Así mismo, en el año 1824, el dorador Antonio Pieraccini⁴⁰⁰⁰ realizó para la misma corte un relicario⁴⁰⁰¹: *...di legno intagliato con... testa di serafini nel mezzo dorato, e nuvole inargentate...*

También se aplicó dicha decoración en el mobiliario civil, pudiéndose citar como ejemplo una pareja de marcos de espejo plateados y dorados de la segunda mitad de la centuria, que fueron subastados en Christie's (Amsterdam) en el año 2011⁴⁰⁰². Además podemos mencionar una banqueta veneciana de 1890 con tres patas en forma de delfín

³⁹⁹¹ Colle, E., 2010, p. 358.

³⁹⁹² Sale 7899, Lot 188.

<http://www.christies.com/LotFinder/LotDetailsPrintable.aspx?intObjectID=5313155>

[Consulta: 23 de septiembre de 2011]

³⁹⁹³ Sale 5174, Lot 422.

<http://www.christies.com/LotFinder/LotDetailsPrintable.aspx?intObjectID=4864835>

[Consultad: 25 de septiembre de 2011]

³⁹⁹⁴ Sale 5352, Lot 462. http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5063819

[Consulta: 28 de septiembre de 2011]

³⁹⁹⁵ Sale 7900, Lot 676. http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5339282

[Consulta: 2 de Julio de 2011]

³⁹⁹⁶ Se conserva en la Biblioteca Marucelliana de Florencia. En opinión de Chiarugi, obra de Giovanni Poggi de entre 1830-1833. Chiarugi, S, 1994, vol. I, pp. 159, 160.

³⁹⁹⁷ Ibídem nota anterior.

³⁹⁹⁸ Maestro dorador nacido en Florencia en 1779. Colle, E, 2010, p. 373.

³⁹⁹⁹ Ibídem nota anterior.

⁴⁰⁰⁰ Dorador que nace en Florencia en 1784. Colle, E, 2010, p. 373.

⁴⁰⁰¹ Ibídem nota anterior.

⁴⁰⁰² Sale 2868, Lot 577. http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5481014

[Consulta: 29 de septiembre de 2011]

doradas y asiento de venera plateado (Fig. D.101), que se subastó en Christie's en el año 2004⁴⁰⁰³. Este asiento guarda muchas semejanzas con los muebles denominados *alla grotta*⁴⁰⁰⁴ cuyos asientos, respaldos o tableros, en el caso de las mesas, tenían forma de venera y las patas y brazos tallados representando delfines, caballos de mar, corales, algas, serpientes y otros motivos zoomórficos marinos, plateados con toques de oro o de color imitando el aspecto del nácar. Parece ser que se fabricaron en la segunda mitad de la centuria en Venecia donde existían talleres especializados en este tipo de muebles, siendo uno de los más conocidos el de Pauley & Cie. Como ejemplo podemos citar una mecedora plateada y dorada veneciana de finales de siglo atribuida a dicha firma, que salió a la venta en Christie's (Londres) el año 2003⁴⁰⁰⁵ (Fig. D.102). En esta subasta aparecieron también un par de ménsulas de pared de las mismas características⁴⁰⁰⁶.

Por otro lado, los muebles de madera vista y parcialmente dorados podían presentar algún motivo decorativo plateado aislado, como es el caso de una cama de caoba maciza que dora, junto a otros artífices, Pasquale Corsani en 1807 para la Villa del Poggio de Caiano⁴⁰⁰⁷:

...letto alla Turca per il Bagno con fusto de magogan di masello, con piedi a zampa di leoni tutti dorati... Due colonne per dappiede di magogane suddetto, con pina per termine dorata, e altra colonna più grande per dacappo simile, con base, e per termine aquila di legno dorata, e inargentata...

Además, en los muebles pintados de la centuria podían platearse ciertos elementos, pudiéndose citar como ejemplo una butaca que suministra en 1821 a la corte granducal Jacopo Ciacchi⁴⁰⁰⁸:

...con fusto di faggio, composta di due nicchie, che serve per il sedile, e l'altra per la spalliera... e due cigni che fanno da braccioli, tutti inargentati... e quattro pesci marini che formano i piedi, parimenti inargentati, con impiantito fatto a scoglio tinto verde erba, e nicchi sparsi tinti del colore.

A este asiento le acompañaban cuatro *tamburetti* y un canapé semejantes⁴⁰⁰⁹.

En cuanto a la técnica de la corladura fue bastante habitual en esta centuria, como lo testimonian los muebles que se conservan en la actualidad. Entre ellos podemos mencionar varios candelabros de la primera mitad del siglo que salieron a la venta en

⁴⁰⁰³ Sale 9817, Lot 309.

http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?pos?=5&intObjectID=425978. [Consulta: 5 de julio de 2011]

⁴⁰⁰⁴ Reciben esta denominación los muebles realizados siguiendo la moda de decorar interiores recreando cuevas con conchas incrustadas y otros elementos marinos.

⁴⁰⁰⁵ Sale 9691, Lot 297. www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4157335

[Consulta: 15 de septiembre de 2011]

⁴⁰⁰⁶ Sale 9691, Lot 305. www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4157335

[Consulta: 15 de septiembre de 2011]

⁴⁰⁰⁷ Colle, E., 2010, p. 340.

⁴⁰⁰⁸ Ebanista nacido en Florencia en 1784, que parece ser empezó a trabajar para la corte florentina en 1819. Colle, E., 2010, p. 331.

⁴⁰⁰⁹ Ibídem nota anterior.

Christie's (Londres) en 2007⁴⁰¹⁰, así como un marco de espejo ovalado, que originalmente alojaba una pintura, que se subastó en el mismo lugar el año 2004⁴⁰¹¹. También en los documentos figuran muebles realizados en plata corlada, entre los que se pueden citar una butaca y una silla existentes en su día en el palacio de Lucca que se relacionan en un documento del año 1859⁴⁰¹²: *...una poltrona con fusto dorato a mecca... una detta (seggiola) dorata a mecca con strapunto...*

Así mismo, los muebles con madera vista podían ornamentarse con plata corlada, como vemos en una factura de Luigi Fenzi⁴⁰¹³: *...due spere di cristallo da toilet a bélico con ornamento di ciliegio, colonne, capitelli e basi dorate a mecca, e vaso per termine alle dette colonne.*⁴⁰¹⁴

Además, hemos localizado algún ejemplar en el que se combina la pintura de tono blanco marfil con la plata corlada, como es el caso de una banqueta de inicios del siglo que se conserva en el Palazzo D'Arco de Mantua⁴⁰¹⁵.

Igualmente, se utilizó la técnica de la corladura en unión con la pintura en los muebles denominados *alla grotta* antes mencionados. En este sentido podemos citar un par de sillas corladas y pintadas de verde y negro de hacia 1860 venecianas que se subastaron en Christie's (Londres) en el año 2011⁴⁰¹⁶. También en la misma fecha y lugar salió a la venta una silla veneciana corlada, parcialmente dorada y pintada de finales de la centuria atribuida a Pauley et Cie⁴⁰¹⁷.

Cabe señalar aquí que muebles originalmente corlados o plateados fueron posteriormente dorados en esta centuria, como se puede comprobar en una factura del año 1821 de Luigi Agostini para el Palacio Pitti⁴⁰¹⁸: *...avere raschiato una cornice grande a tre ordini d'intaglio... raschiata e triata a pulimento e dorata tutta a oro di zecchino fatta velata e brunita che la sud^{ta} era a mecche...* Vemos que de este marco tallado se elimina la corladura y después se redora con oro fino, que se bruñe y “vela”, quizás esto último para acentuar el aspecto mate del oro sin bruñir. También en una factura del año 1833 de Ippolito Stradi se recoge la “restauración” de unos asientos dorados en los que se redoran los motivos originalmente plateados⁴⁰¹⁹:

Restauro del finimento delle seggiole tutte dorate... che sono in n° 12... ripulite tutte e ritoccato di gesso tutto...e dorato le Colombe che erano inargentate. E piu il canapé delle med^e seggiole lavato tutto il disopra e tutti i listelli della spagliere e due teste di Leone ai braccioli, queste ridorate tutto di nuovo e ridorati parimenti tutto il disopra... ridorato le colombe...

⁴⁰¹⁰ Sale 7433, Lot 112 y 113. www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4996804

[Consulta: 19 de septiembre de 2011]

⁴⁰¹¹ Sale 7007, Lot 566. www.christies.com/LotFinder/LotDetailsPrintable.aspx?intObjectID=4400320

[Consulta: 19 de septiembre de 2011]

⁴⁰¹² ASF IRC, 5000 (1859).

⁴⁰¹³ Carpintero residente en Livorno que adquiere la maestría en 1827. Colle, E., 2010, p. 357.

⁴⁰¹⁴ Colle, E., 2010, pp. 357, 358.

⁴⁰¹⁵ Barbolini Ferrari, E., 2000, p. 130.

⁴⁰¹⁶ Sale 8011, Lot 30.

www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?from=salesummary&pos=8&intObjectID=5401888

[Consulta: 28 de septiembre de 2011]

⁴⁰¹⁷ Sale 8011, Lot 31.

http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5401889

[Consulta efectuada el 28 de septiembre de 2011]

⁴⁰¹⁸ ASF IRC, 3976 (1821), c. 5.

⁴⁰¹⁹ ASF IRC, 4017 (1833), c. 1.

Estos asientos probablemente formaran parte de una sillería, conformada por doce sillas⁴⁰²⁰, dos butacas⁴⁰²¹ y dos canapés⁴⁰²², realizada en 1806 por Giovan Battista Dolci y encargada por María Luisa de Borbón, reina de Etruria, para decorar su habitación del Quartiere delle stoffe del Palacio Pitti⁴⁰²³, que se exhiben en los apartamentos reales de ese palacio. Son de estilo neoclásico, tallados y dorados y originalmente llevaban en el friso del copete del respaldo dos palomas afrontadas plateadas.

A falta de menciones en las facturas así como de análisis científicos, únicamente contamos con las referencias que figuran en algunos textos de la época sobre el proceso seguido para platear, que ya hemos citado en la parte de este capítulo dedicado a las fuentes literarias. No obstante, podemos recordar aquí que en ellos se indica que el método al agua era prácticamente igual al que se efectuaba para dorar, pero con la excepción de que para confeccionar el aparejo la cola debía ser más fuerte, el bol era de tono rojo que se mezclaba con grafito para oscurecerlo y se aglutinaba con cola⁴⁰²⁴. Además, una vez plateada la superficie se protegía con una *velatura* a base de goma arábica, alumbre de potasio y almidón para evitar que se alterara el metal perdiendo con ello su tonalidad natural⁴⁰²⁵.

En cuanto a la corladura o *doratura a mecca* el proceso era igual que en el caso anterior pero extendiendo después sobre la superficie plateada la corla, que se confeccionaba con goma laca, sangre de drago, goma guta y trementina diluidas en alcohol. De este barniz se daban de tres a cuatro manos en caliente con un pincel de pelo de seda, aunque también podía aplicarse en frío situando el objeto al sol⁴⁰²⁶.

3.5.4. FRANCIA

En el país galo también se produjeron objetos con plateado masivo, como lo testimonian algunos marcos de espejo o de pinturas que aparecen puntualmente en el comercio del arte. Sin embargo esta práctica debió ser poco frecuente, ya que no hemos localizado referencias al respecto en las fuentes consultadas.

Asimismo, se empleó la plata para ornamentar parcialmente los muebles pintados. Un ejemplo emblemático lo tenemos en el Salon d'Argent del Palacio del Elíseo, cuyo nombre deriva del uso dominante del plateado en su amueblamiento, como las *boiseries* de las paredes y los muebles pintados de blanco y plateados, realizados por Jacob Desmalter entre 1805-1808 por encargo de Carolina Murat⁴⁰²⁷ (Fig. D.103). Este salón conserva aún su decoración original, a excepción de los textiles que se cambiaron en el año 1813.

⁴⁰²⁰ MPP 1911, nn. 12354-12365.

⁴⁰²¹ MPP 1911, nn. 12352-12353.

⁴⁰²² MPP 1911, nn. 12351 y 12364.

⁴⁰²³ Publicada por Colle, E., 2000, pp. 225 y 226.

⁴⁰²⁴ Gargioli, G., 1876, p. 138. *Dizionario Tecnico*, vol I, 1884, citado por Paolini, C., y Faldi, M., 2005, p. 65.

⁴⁰²⁵ Gargioli, G., 1876, p. 156.

⁴⁰²⁶ Gargioli, G., 1876, p. 155.

⁴⁰²⁷ Beurdeley, M., *Jacob et son temps*, 2002, p. 99.

4. CONCLUSIONES AL CAPÍTULO

De todo lo expuesto en este capítulo se pueden extraer una serie de conclusiones en relación a la aplicación del dorado y plateado en los muebles del siglo en estudio. Para empezar señalaremos que, al igual que sucedía en épocas anteriores, se ha verificado el empleo de procedimientos y sustancias recogidos en las fuentes literarias. Además, en estas fuentes algunos métodos se describen reiteradamente de forma pormenorizada, lo que indica su frecuente aplicación en la práctica. Este sería por ejemplo el caso de la imitación de maderas como la caoba, entre otras, o los marmolizados que aparecen en especial en textos ingleses y españoles⁴⁰²⁸, donde se justifica su inclusión en el abundante uso que se hacía por entonces de ellos. Algo que además se constata en los documentos de esta centuria.

Sin embargo, también hemos comprobado que determinados métodos no se siguen tal y como aparecen en los textos, como lo demuestran las facturas de los artífices y los análisis científicos efectuados en los muebles. Así por ejemplo, en relación a la preparación de la superficie para dorar al agua, en los tratados franceses se menciona la aplicación de un número menor de capas, es decir de siete a diez, mientras que en las facturas figuran invariablemente doce estratos, lo que se ha constatado también en algunos estudios científicos de obras de este siglo. Además, los análisis demuestran que ciertas fórmulas y operaciones se simplifican en la práctica. Este sería el caso del proceso del dorado al aceite, de la composición del bol, de los mordientes del oro o de la pasta con la que se obtenían las decoraciones en relieve. El no seguir el procedimiento ortodoxo podría obedecer en ocasiones al deseo de acelerar el proceso y por tanto, abaratar sus costes. Aunque también podría suceder que se considerara innecesario ejecutarlo al pie de la letra por conseguirse resultados semejantes con métodos y mezclas menos complejas. Otra hipótesis sería que estos textos recogen ciertas prácticas ya en desuso por haber evolucionado la técnica.

En relación a la técnica del dorado se aprecia una continuidad con respecto al siglo anterior, aunque existen ciertas variaciones en las fórmulas por la exclusión o añadido de ingredientes diferentes. Además, se advierten novedades en el proceso de dorado por el uso de ciertas sustancias, como por ejemplo la denominada *clay*, a base de tierra de pipa diluida en cola de pergamino, utilizada en Inglaterra al dorar al agua y que se aplicaba antes de extender el bol. Parecer ser que este material podía adquirirse ya confeccionado en ciudades como Londres.

También surgen nombres nuevos para ciertas herramientas como el “pomazón” en España, todavía hoy en uso, antes llamado “cojinete” o la aparición de otras nuevas como la “polonesa” o “pelonesa”, instrumento parecido a la “paleta de dorar” de épocas precedentes que servía, al igual que en la actualidad, para tomar el oro del “pomazón” y depositarlo después sobre la superficie a dorar.

Además, en los textos españoles aparece por primera vez el nombre de “mistura” o “mixtión” al hablar de los mordientes que se vendían ya confeccionados. También en ciertas cuentas de proveedores aparece el segundo término. Sin embargo, en las facturas de los artífices examinadas por nosotros se utiliza por lo general la palabra “sisa” en relación al dorado con mordiente graso hasta el último cuarto de la centuria.

⁴⁰²⁸ Sáenz García, M., 1902, p. 45.

Por otra parte, de todas las fuentes manejadas se extrae el abundante uso del dorado masivo, en especial el aplicado al agua, en el mobiliario Imperio así como en aquél realizado en *revival*. Igualmente se constata el reiterado empleo del oro en los muebles pintados en tonos monócromos o con policromía y en aquellos de caoba maciza o chapeada, que se utiliza con profusión en todos los países europeos, de palorosa, nogal, cerezo, especialmente en Italia donde a veces se tiñe a imitación de la caoba, o de roble, este último principalmente en Inglaterra.

Por lo que respecta a las maderas utilizadas en el mobiliario con dorado masivo, el haya es una de las habituales en todos los países, seguida del pino, en especial en España e Inglaterra, país en el que también se doraba el roble. Además el uso del chopo es abundante en Italia, donde se recurrió así mismo con asiduidad al nogal. En Inglaterra también se empleó esta última aunque en mucha menor medida que en Francia, ya que allí fue una de las preferidas a la hora de dorar el mobiliario. En nuestro país se doró igualmente al nogal, como se ha constatado en bastantes facturas y en algunos ejemplares que se conservan en la actualidad. Por último, es notable la utilización de la caoba totalmente dorada en Inglaterra. Debemos resaltar aquí, que la existencia de muebles de nogal y caoba en dorado masivo contradice, como ya se ha dicho en alguna otra ocasión, la creencia generalizada de que estas maderas nunca se doraban.

Además se recurrió al empleo de la pasta prensada para sustituir la talla de madera en el mobiliario. Esta técnica se impone con fuerza en la centuria en los diferentes países europeos, principalmente en los marcos de pinturas y espejos. Pero también, aunque en mucha menor medida, en consolas, candelabros o asientos, especialmente en Inglaterra. Cabe señalar aquí que si bien en los textos de la época se indica que dicha pasta se elaboraba mezclando diferentes materiales como el yeso, resinas y aceite de linaza, al analizar determinados objetos únicamente se ha identificado en su composición yeso y cola de origen animal. Los motivos de pasta podían dorarse por completo tanto al agua como al aceite o bien combinar ambos sistemas en una misma obra para obtener contrastes brillo-mate.

Otros sucedáneos de la talla en madera fueron la escayola y el *papier maché*, denominado también en España “cartón-piedra”. Ambos materiales se utilizaron fundamentalmente en los marcos de pinturas y espejos, como lo testimonian las fuentes españolas e inglesas.

En cuanto al aparejo de yeso se sigue confeccionando con los mismos materiales que en siglos anteriores, es decir cabonato cálcico en Inglaterra y Francia, y sulfato cálcico en Italia y España, mezclados con cola animal que, según los textos de la centuria, era de pergamino en todos los países a excepción de España donde se utilizaba cola de retales. Sin embargo, en las cuentas de los doradores de los diferentes países no se especifica el tipo de cola animal empleada. Otra cuestión a resaltar es el reiterado uso en Francia de 12 capas de aparejo, tanto a la hora de dorar *ex novo* como al restaurar objetos más antiguos, como se cita en las facturas. Este dato se ha constatado también a través de los estudios científicos practicados en ciertos muebles Imperio.

Por lo que respecta al bol el más recurrente fue el de tono rojo en el dorado al agua, aunque en ciertas zonas de Italia se utilizó igualmente el denominado *scuro*, es decir bol amarillo al que se añadía grafito. Pero también en Inglaterra, según mantienen ciertos

autores, se emplearon otros colores como el marrón oscuro, el azul grisáceo o el negro, este último por su fácil bruñido y especialmente en época victoriana. Dichas tonalidades se obtenían añadiendo pigmentos a los productos que se vendían ya preparados. También debemos destacar aquí que las fórmulas para la elaboración del bol recogidas en la literatura técnica suelen ser más complejas que las utilizadas en la práctica en España, como se extrae de los análisis efectuados en obras de la centuria, donde el bol se compone normalmente sólo de tierras y cola animal.

En cuanto al dorado con mordiente graso se empleó también, aunque en menor medida que el dorado al agua, para revestir por completo la superficie de los muebles, como figura por ejemplo en las facturas francesas con relación a consolas o sillas. Sin embargo, su uso fue mucho más frecuente para obtener las superficies mate de los muebles con dorado masivo, o para dorar la molduración y la talla de los muebles de caoba vista, palorosa, roble, etc. También se utilizó para ejecutar composiciones vegetales o fileteados, sobre la superficie de estos muebles o sus imitaciones, como se indica en los textos ingleses de la época. En nuestro país hemos localizado esta técnica en muchos muebles catalanes de la centuria, lo que nos hace suponer que fue bastante habitual en esa zona geográfica. Asimismo se recurrió a este sistema para aplicar el oro en los muebles pintados o lacados en diferentes colores, como por ejemplo el negro tan recurrente en Francia en época Napoleón III. Por último, podemos recordar aquí que este procedimiento se utiliza para dorar la rejilla de los asientos y respaldos de los muebles de asiento, como testimonian las facturas de algunos doradores españoles aportadas en este estudio. El hecho de que aparezca este dato en estos documentos constituye una novedad de la centuria.

Para la ejecución de este tipo de dorado solía utilizarse también aparejo de yeso que el del dorado al agua, en especial en el caso de los objetos totalmente cubiertos de oro. Si bien, en Inglaterra se pone de moda dorar directamente sobre la superficie de madera de roble, con el fin de que se apreciara su veteado bajo el oro. Este método se utiliza a partir de los años sesenta de la centuria, sobre todo en los marcos de pinturas prerrafaelitas.

En cuanto al modo de fijar el oro, sigue siendo habitual el uso del aceite de linaza, solo o teñido con pigmento amarillo y ocasionalmente rojo en Francia. Cabe mencionar aquí un dato relevante al respecto y que consiste en que en ninguno de los muebles analizados se ha localizado un mordiente al aceite confeccionado con sustancias diferentes ni a base de barniz, como se indica en la literatura técnica. Tampoco se ha identificado la presencia de barniz sobre el bol o la preparación amarilla que se cita en los textos italianos y españoles. No obstante, estos datos no pueden considerarse concluyentes ya que para ello sería necesario analizar un número mucho más extenso de ejemplares.

Además, las superficies doradas con mordiente graso podían barnizarse, como se cita en algunas facturas francesas e italianas y en los textos de época de los diferentes países. Este dato también se ha constatado en los estudios científicos practicados en ciertos objetos con dorado masivo así como en otros franceses pintados de negro y dorados. En ambos casos el barniz identificado era de colofonia. Pero también existen referencias al uso de barniz de copal como figura, con relación a los muebles muebles pintados y dorados, en algunas facturas italianas y en los textos de técnica ingleses y españoles. En estos últimos suele definirse como “barniz blanco” o “barniz blanco de copal”.

Mencionaremos a continuación una serie de características de las superficies doradas de los muebles de este siglo. En primer lugar cabe destacar la presencia de contrastes brillo-mate que, a diferencia de épocas anteriores, se citan de forma recurrente en las facturas de los artífices de todos los países estudiados, tanto al referirse a los muebles con dorado masivo como a aquellos pintados o con madera vista y parcialmente dorados.

Para su ejecución se recurre por lo general al dorado mixto agua-aceite, tanto en las obras con talla de madera como en las que presentan motivos en relieve realizados con pasta o escayola. En ellos, las zonas brillantes se doran por lo general al agua sobre bol rojo y las mate al aceite sobre bol amarillo. No obstante, a partir del estudio científico practicado en algunos marcos de espejo y asientos españoles ornamentados parcialmente con talla de madera o de pasta, así como en ciertos marcos franceses de *pâte anglaise*, se ha podido comprobar que las zonas mate están doradas directamente sobre el aparejo de yeso con aceite, sin utilizar bol. Este hecho, que no se contempla en los textos del siglo consultados, podría consistir en una novedad tecnológica tendente, quizá, a simplificar el proceso de dorado al aceite.

Además, estos contrastes podían obtenerse haciendo uso del dorado al agua en exclusividad aplicando bol rojo, o el denominado *scuro* en ciertas regiones italianas como la Toscana, en las partes a bruñir y bol amarillo en las mate. Pero también podía recurrirse al de tono rojo para ambas zonas, como se ha comprobado en algún mueble realizado en nuestro país a principios de la centuria. En todos estos casos para que el oro de las zonas destinadas a ser mate no brillara, además de eludir el bruñido, se solía aplicar encima cola animal. Este recubrimiento se ha identificado científicamente en las zonas mate doradas al aceite en un marco de pasta.

Otro dato a resaltar es la aplicación, al igual que sucedía en la centuria precedente, del acabado coloreado denominado aún *vermeil* en Francia, en España “bermejo”, “encarnado” o “baño”, y en Inglaterra *vermeil* o *gilder’s ormolu*. Para la confección de esta sustancia, que se extendía principalmente sobre el oro mate, se siguen utilizando, como en el siglo anterior, materias colorantes aglutinadas con goma arábiga o cola de pergamino en Inglaterra, donde se podía elaborar además con barniz de goma laca teñido con colorantes.

Por otra parte, en este siglo continúan decorándose las superficies doradas con arenados, en especial aquellas de los marcos realizados en *revival* en la segunda mitad de la centuria. En España es notable su presencia en los marcos isabelinos. Además, en Italia, principalmente en Toscana, fue bastante frecuente su aplicación en consolas y asientos. Asimismo, en Inglaterra se redecoraron con esta técnica muebles de épocas anteriores, como se dijo en su momento en relación a unas mesas que se conservan en la Royal Collection⁴⁰²⁹, a las que se añadieron arenados en los fondos lisos. Normalmente las superficies arenadas se doraban al aceite.

Asimismo, cabe mencionar aquí un nuevo recurso decorativo utilizado en los marcos y que consistía en la aplicación de encajes en determinadas zonas de los mismos. Esta

⁴⁰²⁹ RCIN 21592 1-6, p. 94.

ornamentación, que se doraba al aceite, se observa con mucha frecuencia en las entrecalles de aquellos isabelinos.

Por lo que respecta a los cincelados, suelen aparecer fundamentalmente en las zonas de oro mate del mobiliario en estilo barroco o rococó, al igual que sucedía en los originales de época. Fueron especialmente abundantes en los marcos, tanto en aquellos con talla de madera como en los realizados con pasta prensada. Sin embargo, en Italia esta ornamentación es muy frecuente también en asientos, camas y diferente tipo de mesas de la primera mitad de siglo, como se constata en los documentos y se puede comprobar además en muchos ejemplares que se conservan. En nuestro país los marcos Imperio pueden presentar también esta ornamentación, aunque destaca su uso en aquellos isabelinos.

Otra técnica decorativa que sigue en uso en la centuria es la combinación de dos tipos de oro en un mismo mueble, según se cita en las fuentes documentales inglesas y españolas. Esta práctica fue relativamente frecuente en los marcos, aunque también se aplicó en Inglaterra a otros muebles como mesas y asientos, y en España en asientos y camas, pudiendo contemplarse aún en ciertos marcos y asientos. Además, en nuestro país se llegó a utilizar oro de tres tonalidades en un mismo objeto, como es el caso de un marco tallado realizado en 1833 por el dorador Ramón Lletget⁴⁰³⁰.

También es de destacar el empleo del dorado doble en Inglaterra, práctica ya en uso en el siglo XVIII, pero que se incrementa ahora como lo atestiguan las numerosas menciones a ella en los documentos. Este recurso decorativo se da no solo en los ejemplares con dorado masivo, sino también en los pintados y en aquellos con madera de caoba a la vista. En nuestro país parece que se recurrió también al dorado doble en los marcos⁴⁰³¹, aunque no hemos encontrado referencias a ello en las facturas de los doradores. Tampoco se ha identificado, en las superficies doradas que hemos estudiado con medios científicos, la presencia de dos láminas de oro superpuestas lo que podría indicar la presencia del dorado doble.

Otro aspecto a resaltar es el uso en la época, además del pan de oro fino que fue el más habitual en el mobiliario, del oro falso, denominado *Dutch* o *German gold* en Inglaterra y en algún texto español “oro de Milán”. Este pan metálico se empleó fundamentalmente en los objetos lacados y en los marcos de menor calidad, tanto en aquellos con motivos de pasta en relieve como en los tallados en madera. Las superficies así doradas se solían barnizar para evitar su oxidación.

Por lo que respecta al plover de oro fino, se hizo uso del mismo para dar ciertos toques en las zonas de menor relieve de la superficie dorada, en países como Inglaterra y Francia. Además, se recurrió a este material para decorar las superficies pintadas o lacadas, así como para obtener las zonas mate de muebles dorados con pan de oro fino al agua, como se ha comprobado en ciertos asientos franceses Napoleón III. Por su parte, en Italia existen referencias documentales a la aplicación del polvo de oro a la hora de restaurar ciertos marcos.

En cuanto al polvo de bronce, también llamado polvo de oro falso o “purpurina”, consistente por lo general en una aleación de cobre y cinc, se utilizó para imitar el

⁴⁰³⁰ AGP, AG, leg. 5278, exp. 25

⁴⁰³¹ Timón Tiemblo, M. P., 2002, p. 102.

aspecto del bronce en marcos y en ciertos elementos de otros muebles dorados. También lo hemos localizado en muebles españoles combinado con pintura o cubriendo por completo la superficie de los marcos “bronceados”.

Además, cabe señalar aquí es el uso de pintura de “color de oro” para imitar el aspecto de ese metal en ciertas partes de los muebles y principalmente en los marcos. En estos objetos se solía extender en los cantos, como figura en los textos de técnica y en las facturas de los doradores, pudiéndose observar también en innumerables marcos de la centuria europeos. Además, en ocasiones, se recurrió a esta pintura a la hora de reintegrar las faltas de oro en obras más antiguas. Para su elaboración se solía utilizar un pigmento amarillo y/u ocre que se aglutinaba en cola animal.

Por otra parte, y en cuanto a los muebles pintados y dorados, cabe resaltar que en esta centuria fue abundante el uso de tonos monócromos, en especial del blanco, un color recurrente en todos los países europeos, sobre todo en aquellos Imperio. También fueron habituales en España e Italia los colores “porcelana”, “perla”, “marfil” o “leche”. Para su ejecución se solía recurrir en todos los países al blanco de plomo o albayalde.

Dicho pigmento podía emplearse solo o con el añadido de otros como por ejemplo el azul de Prusia o ultramar, en el caso del “color de porcelana”. Además, la pintura podía elaborarse al óleo o al temple, aplicándose como norma de dos a tres manos, y solía acabarse con barniz de copal o almáciga como figura en los documentos italianos, así como en ciertos textos de la época españoles e ingleses con relación a la primera de dichas resinas.

También se utilizó la pintura para imitar la apariencia de determinadas maderas como la caoba, el palorosa, el nogal o el ébano. Conviene señalar aquí que las imitaciones de maderas se realizaban no sólo en muebles comunes sino también en aquellos destinados a dependencias reales. Para la ejecución de estas superficies destaca el uso de la pintura al óleo que normalmente se cubría con barniz, pudiendo éste ser de copal, como figura en algunos documentos españoles e italianos así como en los textos ingleses de este siglo. Así mismo, ciertas maderas como el ébano podían simularse con barniz de goma laca teñida con pigmento negro, como se ha constatado en ciertos muebles ingleses de estilo *Regency* estudiados científicamente.

Igualmente, se recurrió a la pintura para realizar imitaciones de mármoles o jaspes, para lo que se podía utilizar tanto el óleo como el temple, cubriéndose después la superficie con barniz.

En estos muebles el dorado, como hemos visto, podía aplicarse al agua, al aceite o con un sistema mixto para obtener contrastes en la superficie. Además, existe constancia documental al empleo en nuestro país de oro de diferentes colores, entre los que se encontraba el verde, en muebles pintados de “blanco fino”. También en Inglaterra aparecen menciones en los documentos a la combinación de dos tonalidades de oro en dos mesas de la centuria pintadas de blanco.

Otro dato a destacar es la frecuente presencia de bronceados en el mobiliario Imperio de los diferentes países, siguiendo una práctica en uso a finales del siglo anterior en el mobiliario neoclásico. Esta ornamentación podía darse en muebles con dorado masivo, en los pintados y dorados o en aquellos realizados en madera vista como la caoba. Para

su ejecución podían seguirse diferentes sistemas en función del color del bronce a imitar.

Así, cuando se trataba de simular el del bronce natural, es decir sin envejecer, se empleaban polvos de este metal que se extendían con un mordiente al aceite o con un barniz y después la superficie se solía barnizar, como se indica en los textos de época y se menciona también en las facturas italianas. El barnizado de la superficie tenía como finalidad evitar que el bronce se oxidara en contacto con la atmósfera. Pero también se podía emplear pintura, al temple o al óleo, de tono verde oscuro, que a veces presentaba toques de polvo de bronce. Este método se llevaba a cabo cuando se intentaba reproducir la pátina verdosa del bronce envejecido. Además, el aspecto del bronce antiguo podía obtenerse aplicando veladuras de tono verdoso sobre el oro, como puede observarse en determinados muebles franceses y catalanes. Así mismo, cabe recordar que en ciertos estudios científicos realizados en muebles americanos, obra de artífices franceses o de procedencia gala, se comprobó el uso de varias capas superpuestas de barniz, coloreadas o no según los casos, en las que se suspendían polvos metálicos y ocasionalmente polvo de oro.

Por lo que atañe al plateado fue una técnica mucho menos utilizada que el dorado, como se deduce de las fuentes documentales así como del número limitado de ejemplares con plateado masivo existentes en la actualidad. Éstos en su mayor parte son marcos de pinturas y de espejo u otros objetos de carácter litúrgico como los candelabros, aunque en Italia se fabricaron también consolas y probablemente asientos, como se deduce de los documentos de la época.

En esta centuria se recurre también puntualmente a la combinación del plateado con el dorado, especialmente en los marcos, como lo testimonian algunos ejemplares que se conservan en España e Italia. En este último país tuvo lugar además una producción de muebles denominados *alla grotta* con dicha ornamentación, a veces en unión con la pintura. Así mismo, se utilizó la plata en el mobiliario pintado normalmente en tonos claros. De igual forma, el mobiliario con madera vista de caoba o nogal podía presentar toques de plata, como es el caso de ciertos ejemplares realizados en Cataluña a finales de la centuria y como se cita también en algunas facturas italianas.

Sin embargo, el uso de la plata fue mucho más frecuente para la obtención de superficies corleadas de marcos de pinturas y espejos. Esta práctica se da en todos los países en estudio aunque, al igual que sucedía en épocas precedentes, destacan Cataluña e Italia. En este último país se produjeron incluso asientos totalmente corlados. En Inglaterra esta técnica fue una de las más habituales en el mobiliario neogótico de la segunda mitad de la centuria, donde solía combinarse con la pintura. Un recurso decorativo que encontramos también en otros países europeos.

Para la ejecución de las superficies plateadas o corladas se solía recurrir al bol de tono rojo, como hemos comprobado en los análisis científicos efectuados y en los muebles que hemos tenido ocasión de restaurar. No obstante, también se utilizó el negro, como se indica en la bibliografía y hemos podido observar en los marcos mecanizados, que se aglutinaba con cola animal. Ambos tipos de superficies se solían barnizar utilizando goma laca en el caso de las corladas y con otras resinas como la colofonia cuando se deseaba conservar el color de la plata. Este dato se ha constatado en ciertos estudios

científicos practicados en alguna obra catalana. Pero también, según los textos de la época italianos, podía recurrirse a la aplicación de un acabado a base de goma arábica.

Cabe señalar aquí que muchos de los materiales utilizados en el proceso de dorado y plateado se vendían ya confeccionados en diferentes establecimientos como el mixtion, el bol, el barniz de corleadura, las “conchas” de oro y de plata, así como las purpurinas.

Por último, es preciso resaltar que las reiteradas intervenciones en los muebles de esta centuria, por cuestiones de gusto o de deterioro, han motivado que muchos de ellos, al igual que sucedía en épocas anteriores, presenten en la actualidad un aspecto que difiere totalmente del original. Así, existen muebles con dorado masivo que en origen eran pintados y dorados y viceversa. Además, los frecuentes redorados, realizados a veces con una técnica diferente de la primigenia, han supuesto la eliminación u ocultamiento de muchos recursos decorativos como los acabados coloreados, los barnices sobre las superficies doradas al aceite, los contrastes brillo-mate o la combinación de diferentes tonalidades de oro en un mismo objeto.

SEGUNDA PARTE. ACABADOS

CAPÍTULO VI. EGIPTO

SEGUNDA PARTE. ACABADOS

CAPÍTULO VI. EGIPTO

1. FUENTES DE ESTUDIO

De Egipto conservamos un rico repertorio de mobiliario que sirve de valiosa fuente de información acerca del asunto que nos ocupa. Este hecho se debe a la costumbre funeraria de enterrar a los muertos con todos los objetos que les habían pertenecido en vida. Además, las condiciones ambientales extraordinariamente favorables de las tumbas para la conservación de los materiales que se integran en los muebles, como la sequedad y la estabilidad ambiental, han propiciado que muchos de ellos permanezcan intactos en la actualidad. A partir de estos ejemplares sabemos que el trabajo de la ebanistería estaba muy desarrollado en Egipto, conociéndose prácticamente todas las técnicas decorativas de los muebles. Así estos se policromaban, doraban, chapeaban y taraceaban con toda clase de materiales preciosos como el marfil, hueso, lapislázuli, etc. Una de las técnicas más empleadas en el mobiliario fue la pintura a la que recurrían los artesanos egipcios para representar escenas de tipo figurativo, imitar determinadas maderas como el ébano o simular otras técnicas, como la incrustación o la marquetería.

A falta de textos de la época sobre técnicas del mobiliario, casi toda la información con la que contamos en la actualidad de la que podemos extraer conclusiones acerca de los acabados del mobiliario egipcio, la proporcionan autores posteriores que basándose en el estudio directo de distintos objetos de madera, entre los que se incluye el mobiliario, aportan una serie de datos en este sentido⁴⁰³². También existen referencias en la literatura clásica a ciertas sustancias, como resinas y aceites, que pudieron haberse empleado para la realización de los acabados en Egipto.

Por otro lado, a pesar de los numerosos ejemplares de este periodo histórico que todavía sobreviven, no se ha realizado hasta el momento una investigación sistemática sobre sus acabados. Así, únicamente contamos con estudios puntuales que permiten establecer una serie de conclusiones generales sobre cierto tipo de muebles, en especial aquellos pintados. Ello se debe a que dichos estudios se han centrado fundamentalmente en objetos de madera pintada como sarcófagos y distintos tipos de cajas, entre otros.

A partir de estos exámenes, que se inician en el siglo XIX, ciertos autores⁴⁰³³ afirman que los barnices empezaron a utilizarse en Egipto a finales de la dinastía XIX, mientras que otros⁴⁰³⁴ mantienen que su uso se remonta a principios de dicha dinastía, en concreto al séptimo año del reinado de Hatsheput (c.1473-1458). Sin embargo, coinciden en afirmar que van desapareciendo gradualmente entre la dinastía XXI y la XXVI ya que con anterioridad a estas fechas ni tampoco después, salvo en contadas ocasiones⁴⁰³⁵, aparecen recubrimientos resinosos sobre los objetos de madera. Según

⁴⁰³² Estos estudios han servido de referencia para ciertos historiadores a la hora de referirse al mueble egipcio, entre ellos Baker Hollis S., 1966, p. 380.

⁴⁰³³ Laurie, A.P., *The materials of the painter's craft*, 1910, p 23; Lucas, A., 1962, p 357.

⁴⁰³⁴ Vartavan, C. de, "Reviving the Lost Ancient Egyptian Art of Sarcophagus Making", *The Heritage of Egypt*, 2009, vol. 2, nº 31, p. 10.

⁴⁰³⁵ En una caja pintada de época romana procedente de el Fayum que se conserva en el Museo del Cairo. Lucas, A., 1962, p. 357. También en unos fragmentos de un sarcófago de época greco-romana del Museo de Manchester. VVAA, "Combined FT-Raman spectroscopic and mass spectroscopic study of ancient

algunos de estos autores⁴⁰³⁶ este hecho podría responder a motivos políticos, es decir a la pérdida de territorios que dominaba Egipto y de donde se obtenían las resinas para confeccionar los barnices.

Los resultados de dichos exámenes han permitido establecer también que en Egipto se empleaban dos tipos de barnices: uno transparente de color amarillo muy claro, ahora muy oscurecido⁴⁰³⁷, y otro de tonalidad negra. El primero se utilizaba para recubrir pinturas murales y objetos realizados en madera como sarcófagos y cajas, entre otros. De los ejemplos que se pueden citar al respecto destaca una caja de madera de la tumba de Tutankamón decorada con escenas bélicas y cinegéticas pintadas a tempera en tonos vivos⁴⁰³⁸ (Fig. A.1). También se pueden mencionar ciertos sarcófagos y numerosas cajas de madera fechadas entre la dinastía XX y la XXVI⁴⁰³⁹.

Los estudios científicos realizados en diferentes objetos han establecido la presencia en muchos de ellos de una resina procedente de árboles del género *Pistacia*, de la familia de las Anacardiáceas, aunque todavía no se ha podido determinar la especie concreta de la que procede. Sin embargo, ciertos autores⁴⁰⁴⁰ se inclinan por la *Pistacia atlanticus* y en menor medida de la *Pistacia lentiscus*, ambas fuente de diferentes tipos de almáciga. Como ejemplo podemos citar el análisis efectuado en el recubrimiento resinoso de un sarcófago pintado de la dinastía XVIII⁴⁰⁴¹ que estaba compuesto fundamentalmente por almáciga⁴⁰⁴². Esta resina se identificó también en un sarcófago de la dinastía XXI⁴⁰⁴³ y en otro de la XX⁴⁰⁴⁴ policromado y parcialmente dorado⁴⁰⁴⁵.

Otro dato obtenido de la investigación científica en este campo es que los barnices podían consistir en mezclas de diferentes sustancias al haberse encontrado en ellos trazas de varias resinas, grasas y cera, como sucede por ejemplo en una caja policromada de la dinastía XIX que forma parte de los fondos del British Museum⁴⁰⁴⁶, donde se identificó junto a la almáciga una resina de la familia de las Pináceas, probablemente procedente del pino o del cedro⁴⁰⁴⁷. Además, este hecho parece confirmarse en el contenido de un papiro encontrado en Deir el Medineh (Alto Egipto) donde existe una receta para confeccionar un barniz en el Imperio Nuevo (c.1550-1070

Egyptian sarcophagal fragments”, *Analytical and Bioanalytical Chemistry*, 2007, vol. 387, nº 3, pp. 829-836.

⁴⁰³⁶ Vartavan, C. de, 2009, p. 10.

⁴⁰³⁷ Debido a la oxidación del barniz que se produce incluso en la oscuridad, como lo testimonian estos objetos procedentes de tumbas.

⁴⁰³⁸ Lucas, A., 1962, p. 357.

⁴⁰³⁹ Ibídem nota anterior.

⁴⁰⁴⁰ Vartavan, C. de, 2009, p. 8

⁴⁰⁴¹ Este objeto se conserva en el Brooklyn Museum de Nueva York, Abbott Collection 405 A.

⁴⁰⁴² VV. AA, “Treatment of a Dynasty 18 painted coffin, 37.47E a-e (Abott Collection 405 A)”, en *Decorated Surfaces on Ancient Egyptian Objects. Technology, Deterioration and Conservation*, 2010, p. 100.

⁴⁰⁴³ Masschelein-Kleiner, L., Heylen, J., Tricot-Marckx, F., «Contribution à l’analyse des liants, adhesifs et vernis anciens», *Studies in Conservation*, vol. 13, nº 3, August, 1968, p. 115.

⁴⁰⁴⁴ Stein, R. A. y Lacovara, P., “Observations on the preparation layers found on ancient Egyptian decorated coffins in the Michael C. Carlos Museum”, *Decorated Surfaces on Ancient Egyptian Objects. Technology, Deterioration and Conservation*, 2010, p. 5.

⁴⁰⁴⁵ Inv. MCCM L2003.14.38.

⁴⁰⁴⁶ Inv. EA 24711.

⁴⁰⁴⁷ Serpico, M. y White, R., “The use and identification of varnish in New Kingdom funerary equipment”, *Colour and painting in ancient Egypt*, 2001, p. 34.

a.C)⁴⁰⁴⁸. En concreto, ésta aparece en la carta que envía un carpintero denominado Maanakhtef al escriba del visir de Amenmose pidiéndole los tres ingredientes necesarios para preparar el barniz de un sarcófago que tenía que terminar. En el texto el artesano dice que estaba decorando ciertas zonas del mismo y que el *sntr* se había acabado por lo que necesitaba que le proporcionaran *sntr*, *mny* y *mnh* para poder confeccionar el barniz: *mrht*. Se ha considerado que el primer ingrediente, *sntr*, era almáciga⁴⁰⁴⁹ dado que en los contenedores Cananitas encontrados en Amarna estaba inscrito este nombre y, además, dentro de ellos se identificaron restos de dicha resina⁴⁰⁵⁰. En cuanto al *mnh*, los expertos en lexicografía consideran que se trata de cera de abejas, lo que coincide con los resultados de los análisis científicos efectuados en determinados barnices egipcios, como se ha dicho más arriba. El tercer ingrediente podría ser un disolvente⁴⁰⁵¹, quizá esencia de trementina, aunque esta suposición ha planteado dudas ya que se ignora si los egipcios conocían este tipo de sustancias así como la destilación, proceso necesario para su obtención. Sin embargo, en tiempos recientes están surgiendo evidencias que sugieren que este procedimiento es más antiguo de lo que se pensaba y también de que en Egipto probablemente se contaba con disolventes más naturales como resinas altamente terpénicas o aceites. De hecho, Vartavan⁴⁰⁵² afirma que ha localizado textos donde se mencionan ciertos aceites que podrían ser una especie de disolventes primitivos. Otros autores⁴⁰⁵³ han apuntado también la posibilidad de que el disolvente fuera óleorresina de pino o de cedro. En cualquier caso, según Vartavan⁴⁰⁵⁴ el conocimiento de dos de los tres ingredientes del barniz empleado por el carpintero arriba citado permite calificar a estos barnices como “complejos”.

Por lo que respecta al barniz negro, éste se aplicaba sobre las superficies de madera, posiblemente a veces para imitar el ébano o en otras ocasiones para conferir un color negro a ciertos objetos funerarios. Podemos encontrarlo en sarcófagos, cofres y las cajas para comida pertenecientes a la tumba de Yuya y Tuyu (dinastía XVIII). También aparece en otros, de la misma época, procedentes de la tumba de Tutankamón, como es el caso de ciertas estatuas, cajas, cofres, las bases de tres grandes sillas de descanso, lechos, etc. y en ciertos fragmentos, algunos de ellos pertenecientes a camas o sillas del mismo tipo de la tumba de Horemheb⁴⁰⁵⁵. El hecho de que este barniz aparezca en pocos ejemplares de mobiliario doméstico, hace suponer a ciertos autores⁴⁰⁵⁶ que no era frecuente su empleo sobre el mismo.

Lucas⁴⁰⁵⁷ sostiene que dicho barniz no se empleaba con anterioridad a la dinastía XVIII y que por tanto cualquier recubrimiento en objetos funerarios negros de época más antigua, no es barniz sino probablemente pintura negra. Para esta afirmación se basa

⁴⁰⁴⁸ Vartavan, C., de, 2009, p. 8. Publicado por Cerny, J. y Posener, G., *Papyrus hieratiques de Deir el-Médineh* I, 1986.

⁴⁰⁴⁹ Vartavan, C. de, 2009, p. 8.

⁴⁰⁵⁰ Serpico, M., *The Canaanite Amarna Project*.

http://amarnaproject.com/pages/recent_projects/material_culture/canaanite.shtml

[Consulta: 23 de mayo de 2012]

⁴⁰⁵¹ Vartavan, C. de, “Is *mny* the Solvent in Ancient Egyptian Varnish?”, *AEC Newsletter*, 3, 01 may, 2008. <http://www.armenian-egyptology-centre.com>. [Consulta: 9 de Junio de 2012]

⁴⁰⁵² Vartavan, C. de, 2009, p. 9.

⁴⁰⁵³ Serpico, M., White, R., 2001, p. 34. Vartavan, C. de, 2008. s/p.

⁴⁰⁵⁴ Vartavan, C. de, 2009, p. 9.

⁴⁰⁵⁵ General de los ejércitos de Tutankhamon (dinastía XVIII).

⁴⁰⁵⁶ Baker Hollis, S., 1966, p. 307.

⁴⁰⁵⁷ Lucas, A., 1962, pp. 359, 360.

únicamente en el aspecto mate, carente de brillo, de los mismos y señala como ejemplo de ello los sarcófagos de Qurna (dinastías XIII-XIV) que se encuentran en el museo del Cairo. Este autor afirma también que el barniz negro se seguía utilizando en época Ptolemaica (dinastía XXIV).

En cuanto a la composición de estos barnices, ciertos autores afirman que consisten en la combinación de diferentes materiales entre los que se encuentran aceites, resinas, grasas, betún y cera. En este sentido podemos mencionar una escultura de madera de un leopardo de la dinastía XVIII⁴⁰⁵⁸ cuyo recubrimiento negro opaco se componía de aceite, almáciga y probablemente betún⁴⁰⁵⁹. También se identificó una resina de pino mezclada con betún en el recubrimiento negro de una caja canópica (Fig. A.2) y de un sarcófago⁴⁰⁶⁰, ambos de la dinastía XVIII⁴⁰⁶¹.

Con respecto al acabado a la cera, sabemos que en Egipto se conocía la de abejas que se empleó frecuentemente como adhesivo o aglutinante para la pintura a la encáustica⁴⁰⁶². En cuanto a su uso como recubrimiento protector de las superficies de madera, solo tenemos noticias contrastadas sobre su empleo sobre aquellas pintadas. Así por ejemplo, Lucas⁴⁰⁶³ sostiene haber identificado esta sustancia en una caja de madera, perteneciente a la tumba de Tutankamón, que tenía una inscripción incisa rellena con pigmento amarillo. Por su parte Eibner⁴⁰⁶⁴ habla del uso de cera como acabado de la tumba de Seti I, un recubrimiento que también afirma haber encontrado Carter⁴⁰⁶⁵ sobre un ataúd de madera. Todos estos datos prueban la aplicación de cera como acabado sobre las superficies pintadas, entre las que podríamos incluir las de los muebles, pero que sin embargo no determinan que se enceraran las superficies de los ejemplares carentes de policromía. No obstante, autores como Baker⁴⁰⁶⁶ afirman que sobre ciertas maderas utilizadas en el mobiliario, como el ébano, se aplicaron acabados con el objetivo de preservar el color y brillo de la madera, ya que los egipcios disponían de los materiales necesarios para ello como las resinas, la cera o los aceites. Por lo que atañe a los muebles realizados con otras maderas, como los del cementerio de Deir el Medina (Imperio Nuevo), dicho autor afirma⁴⁰⁶⁷ que no recibían ningún acabado en el caso de que no se pintaran.

⁴⁰⁵⁸ Este objeto se conserva en el Museum of Fine Arts de Boston, inv. MFA 03.1137 a-b.

⁴⁰⁵⁹ Gänische, S., "The conservation of decorated organic Egyptian surfaces: a literature review", *Decorated surfaces on ancient Egyptian objects: technology, deterioration and conservation*, 2010, p. 68.

⁴⁰⁶⁰ Serpico, M., White, R., "Resins, Amber and Bitumen", *Ancient Egyptian Materials and Technology*, 2000, p. 460.

⁴⁰⁶¹ Estos objetos se conservan en el British Museum, inv. EA35808 y EA6661.

⁴⁰⁶² Técnica pictórica que emplea la cera como aglutinante y que se aplica en caliente. Lucas, A., 1962, p. 337.

⁴⁰⁶³ Lucas, A., 1962, p. 352.

⁴⁰⁶⁴ Citado por Lucas. Ibídem nota anterior.

⁴⁰⁶⁵ Recogido por Lucas. Ibídem nota anterior.

⁴⁰⁶⁶ Baker Hollis, S., 1966, p. 308.

⁴⁰⁶⁷ Baker Hollis, S., 1966, p. 306.

2. CONCLUSIONES AL CAPÍTULO

De todo lo expuesto en este capítulo se puede plantear que los barnices transparentes se emplearon sobre ciertos muebles policromados en el período de tiempo comprendido entre las dinastías XVIII y XXVI. También se aplicaron en ese periodo histórico barnices de tono negro sobre el mobiliario funerario y para imitar el ébano en otro tipo de muebles.

En cuanto al acabado a la cera quizá se utilizara en el mobiliario pintado, al haberse identificado la presencia del mismo en objetos pintados con soporte de madera.

Por lo que respecta a los ejemplares cuya superficie de madera aparece a la vista, ya sea maciza o chapeada, no se puede determinar por el momento cuales fueron los métodos y materiales a los que se recurrió para el acabado de los mismos, o si carecían de él.

CAPÍTULO VII. ANTIGÜEDAD CLÁSICA

CAPÍTULO VII. ANTIGÜEDAD CLÁSICA

1. FUENTES DE ESTUDIO

De época clásica no se conservan muebles de madera que puedan servir, mediante su estudio directo, para establecer la existencia de acabados en los mismos y su naturaleza. Por lo tanto, para intentar aclarar esta cuestión únicamente contamos con la información que proporciona la literatura clásica. Teofrasto, Plinio y Vitruvio constituyen las principales fuentes literarias que mencionan métodos y materiales artísticos griegos y romanos. Además, se pueden extraer datos de las palabras del físico Dioscórides así como de las sucintas referencias que aparecen en otros autores clásicos. Sin embargo, en todos estos autores las menciones a los acabados del mobiliario son muy escasas. No sucede lo mismo con otras técnicas como por ejemplo la marquetería, el chapeado o la coloración de las maderas. También son frecuentes las alusiones a los materiales utilizados en el trabajo de la madera, entre ellos las diferentes esencias leñosas, los adhesivos o los colorantes. Toda esta información ha permitido establecer que la ebanistería estaba muy evolucionada en este periodo histórico y que existía una gran demanda de muebles por los que se pagaban, en el caso de aquellos más lujos, precios fabulosos⁴⁰⁶⁸. Asimismo, estas fuentes indican el considerable valor que se concedía a ciertas maderas, que en ocasiones era superior al del oro⁴⁰⁶⁹. Por todo ello resulta difícil de entender la falta de noticias sobre esta técnica decorativa del mobiliario, que juega un papel tan importante desde un punto de vista estético, ya que con su presencia se potencia el veteado, cromatismo y textura de las superficies de madera.

En cuanto a la literatura posterior las referencias que encontramos en ella son escasas y bastante sucintas, incluso cuando se trata de textos específicos de Historia del mueble.

Para intentar indagar en esta cuestión es necesario recurrir a la información que proporcionan los textos clásicos con respecto a diferentes técnicas y materiales artísticos, a la madera como material y a otros objetos con el mismo tipo de soporte, lo que nos puede permitir plantear paralelismos con respecto a los muebles. Además, se puede intentar establecer ciertas hipótesis a partir de referencias a materiales y sustancias empleados con fines no artísticos, como aquellos medicinales, cosméticos, etc. Sin embargo, estas hipótesis en muchos casos no pueden corroborarse, ni tampoco las afirmaciones que encontramos en las fuentes, si tenemos en cuenta que, como ya se ha dicho, no ha sobrevivido ningún ejemplar de época clásica realizado en madera que pueda ser analizada con tal fin⁴⁰⁷⁰.

En los textos clásicos aparecen algunas referencias al acabado a la cera aplicado con ciertas variaciones sobre objetos diversos. Así, Plinio menciona su uso en la pintura mural:

*In lito solis atque lunae contactus inimicus Remedium, ut pariete siccato cera punica cum oleo liquefacta candens saetis inducatur iterumque admotis gallae carbonibus inuratur ad sudorem usque, postea candelis subigatur a deinde linteis puris, sicut et marmórea nitescent*⁴⁰⁷¹.

⁴⁰⁶⁸ Plinio, C. S., 1962, L. XIII, p. 47. Aquí se hace referencia a una mesa por la que pagó Cicerón 500.000 sextercios y otra por la que Gallus Asinius desembolsó 1.000.000 de sextercios.

⁴⁰⁶⁹ Ritcher, G.M.A., 1966, p. 122.

⁴⁰⁷⁰ Los muebles de Pompeya y Herculano al estar carbonizados no aportan información sobre este asunto.

⁴⁰⁷¹ Plinio, 1962, L. XXXIII, p. 97.

Vitruvio también habla de esta técnica:

*At siqui subtilior fuerit et voluerit ex politionem miniciam suum colore retiñere. Cum paries expolitus et ardius fuerit, tunc ceram Punicam igni liquefactam paulo oleo teperatam seta induatdeinde postea carbonibus in ferro vase compostis eam ceram a primo cum pariete calcicundo sudare cogat fitaque ut peraequetur; deinde tunc candela linteisque puris subgiat, uti signa marmórea nuda curantur haec autem ganosis graecu dicitur*⁴⁰⁷².

Como vemos, la cera mezclada con aceite se empleaba sobre las paredes pintadas con cinabrio⁴⁰⁷³ para prevenir el ennegrecimiento de este color alterable. De estas palabras también resulta evidente que este acabado se aplicaba en el mármol⁴⁰⁷⁴. El papel del aceite era, presumiblemente, actuar como disolvente de la cera para poder extenderla a pincel sobre la superficie pintada. En cuanto al tipo de aceite utilizado en esta técnica, que no debe confundirse con la de la pintura a la encáustica pues se trata de un acabado⁴⁰⁷⁵, Eastlake⁴⁰⁷⁶ afirma que era de oliva ya que en los textos clásicos se define siempre este aceite con el término *oleum*. Dicho método se llevaba a cabo con fines conservativos y también estéticos, como en el caso de las estatuas de mármol referido por Vitruvio, objetivos que también concurren a la hora de aplicar los acabados en los muebles. De hecho, esta técnica se empló en los muebles en épocas posteriores e incluso se sigue utilizando en la actualidad, con ciertas variaciones⁴⁰⁷⁷, por lo que nos planteamos si la misma pudo haberse hecho extensible en la Antigüedad clásica a los objetos de mobiliario.

En Plinio encontramos otra referencia a la cera: *Ceram... et innumerus mortalius usus parietumque etiam et armorum tutelam*.⁴⁰⁷⁸ De aquí se extrae que el uso de esta sustancia estaba muy extendido en tiempos del autor, por lo que podríamos inferir que también podría haberse empleado como acabado de las superficies de madera. Esta hipótesis parece confirmarse en las siguientes palabras de Ovidio: *...Todo ello servido en platos y potes de barro y tazas de madera enceradas por dentro*⁴⁰⁷⁹.

Plinio cita otra variante del acabado a la cera, que también podría considerarse como una especie de barniz. Consistía en aplicar una mezcla de cera y resina a las superficies de madera de los barcos para impermeabilizarlas: *...zopissam vocari derasam navibuis maritimis picem cum cera, nihil non experiente vita, multoque efficacior ad omnia quibus resinaque prosunt...*⁴⁰⁸⁰. Dioscórides también menciona este método: *Algunos llaman zopissa a la resina mezclada con cera, que se rae de los nauios, y de muchos es llamada Apochyma...*⁴⁰⁸¹. La mezcla de la que hablan estos autores debía ser líquida, para poder extenderla sobre la superficie. En este sentido, Eastlake⁴⁰⁸² opina que quizá

⁴⁰⁷² Vitruvio Polión. M., *De Architectura. Libri decem*, siglo I a.C. Ed. cons. F., Granger, *Vitruvius. On Architecture*, 1989, L.VIII, p. 118.

⁴⁰⁷³ Probablemente se trataba de este pigmento natural mineral de color rojo (sulfuro de mercurio) y no de minio (óxido de plomo), como figura en el texto, ya que los autores clásicos utilizaban este nombre para designarlo. Kroustallis, S. K., 2008, p. 290.

⁴⁰⁷⁴ Este procedimiento recibía el nombre de *ganosis*.

⁴⁰⁷⁵ Laurie, A. P., 1910, cap. VII, p. 98

⁴⁰⁷⁶ Eastlake, C. L., 2001, cap. VI, pp. 160, 161.

⁴⁰⁷⁷ En lugar de aceite se emplea esencia de trementina como disolvente.

⁴⁰⁷⁸ Plinio, 1962, L. XXI, p. 56.

⁴⁰⁷⁹ Ovidio Nasón, Publio, *Las metamorfosis*, 1972, L. VIII, p. 164.

⁴⁰⁸⁰ Plinio 1962, L. XVI, p. 39.

⁴⁰⁸¹ Dioscórides, P. A., 1983, L. II, cap. LXXV, p. 178.

⁴⁰⁸² Eastlake, C. L., 2001, cap. IV, p. 165.

se empleaba un aceite esencial, como la nafta o la esencia de trementina⁴⁰⁸³, para potenciar la disolución de ambas sustancias.

Por lo que respecta al tipo de cera que podría haberse empleado en los acabados mencionados, Plinio dice

*Optima quae Punica uocatur, proxima quam maxime fulua odorisque mellei, pura, natione autem Pontica, quod constare equidem miror inter uenenata mella, dein Cretica, plurimum enim ex propoli habet, de qua diximus in natura apium. Post has Corsica...*⁴⁰⁸⁴.

Laurie⁴⁰⁸⁵ afirma que la cera Púnica equivale a la cera de abejas común. En cuanto a las otras ceras citadas por Plinio, probablemente se trataba del mismo tipo de cera pero que recibía diferentes denominaciones en función de su centro de producción. Dioscórides también habla de la cera en términos parecidos a Plinio, aunque se refiere a ella como remedio medicinal: *La excelentísima Cera declina al rojo, es algún tanto grasa, pura, odorífera, y en parte representa el olor de la miel. Tienese por mejor la Pontica, y aquella de Creta...*⁴⁰⁸⁶.

Ambos autores se refieren en los mismos términos a la manufactura de la cera. Este procedimiento consistía fundamentalmente en cocerla varias veces en agua de mar, secando el producto resultante a la intemperie⁴⁰⁸⁷.

Por Plinio sabemos también que se podían añadir ciertas sustancias a la cera, como cenizas de papel o alcaña con el objetivo de conferirle diferentes tonalidades: *Negrescit cera addito chartarum cinere, sicut anchusa admixta rubet...*⁴⁰⁸⁸.

En cuanto al método de aplicación de la cera, consistía en fundirla al calor para extenderla en líquido ya que, como dice Loumyer⁴⁰⁸⁹, todos los autores clásicos al referirse al uso de la cera para fines diversos hablan de *cera fundida, de cera que penetra por la acción del fuego*. En este sentido podemos citar entre ellos, otra vez, a Plinio cuando habla de uno de los métodos empleados en la pintura a la encáustica: *Hoc tertium accésit resolutis igni ceris penicillo utendi...*⁴⁰⁹⁰. El procedimiento de diluir pigmentos en cera fundida al fuego, se utilizó también en épocas posteriores para obtener un acabado coloreado que se aplicaba en los muebles. En consecuencia, nos planteamos la posibilidad de que pudiera haberse empleado igualmente en la Antigüedad clásica en dichos objetos. Autores como Colombo⁴⁰⁹¹, aunque no se refieren a dicha técnica como acabado sino como procedimiento pictórico, afirman que se recurría al mismo para decorar el mobiliario.

⁴⁰⁸³ En tiempos clásicos se conocían estas sustancias.

⁴⁰⁸⁴ Plinio, 1962, L. XXI, p. 56.

⁴⁰⁸⁵ Laurie, 1910, cap. V, p., 59.

⁴⁰⁸⁶ Dioscórides, 1983, L. II, cap. LXXV, p. 178.

⁴⁰⁸⁷ Plinio, 1962, L. XXI, p. 56.

⁴⁰⁸⁸ Plinio, 1962, L. XXI, p. 57.

⁴⁰⁸⁹ Loumyer, G., 1966, p. 32.

⁴⁰⁹⁰ Plinio, 1962, L. XXXV, p. 100.

⁴⁰⁹¹ Colombo, L., *I colori degli antichi*, 1995, p. 66.

Por lo que respecta al acabado al aceite gracias a Teofrasto sabemos que éste se conocía ya en Grecia en el siglo I a. C., si no antes, puesto que este autor lo recomienda para ciertas maderas⁴⁰⁹²:

...la madera de terebinto o cornicabra es también muy negra y de grano muy fino. Dicen que, al menos la de Siria, es más negra que la del ébano. Y añaden que de esta madera fabrican los mangos de los puñales y, utilizando el torno y el cincel, las copas Tericleas⁴⁰⁹³ tan perfectas, que nadie podía distinguirlas de las hechas en cerámica. Para ello utilizan el corazón de la madera —dicen—. Pero hay que ungirlos de aceite, por que así se hace más hermosa y más negra⁴⁰⁹⁴.

Plinio también se refiere al pulimento de la madera de terebinto con aceite: *Celebratur et Thericles nomine calices ex terebintho solitus facere torno; perquam probatur materies; omnium haec sola unqui melorique fit oleo*⁴⁰⁹⁵. Vemos que en la parte final de esta cita se dice que esta madera era la única que mejoraba con el aceite, lo que podría excluir su uso en todas las demás.

Plinio hace alusión también al pulimento de otros tipos de maderas pero sin especificar si se trataba de un método de frotamiento en seco de la superficie o utilizando sustancias como el aceite, aunque de sus palabras parece que se trata del primer sistema ...*cupperessut in eas electa, quoniam praeter cetera in uno genere materiae nitro macime ualeat aternus*⁴⁰⁹⁶. Hay que tener en cuenta que no todas las maderas adquieren un pulido natural nada mas cortarlas, sino que tienen que ser trabajadas muchas veces con ciertas sustancias para conseguirlo.

Pero lo que si sabemos con certeza es que en tiempos clásicos los artesanos pulían las superficies de madera con piel de pescados, como la del tiburón: ...*squatinae cutis combustae haec est qua diximus lignum poliri, quoniam et a mari fabriles usus exeunt*⁴⁰⁹⁷. Existen otras referencias en Plinio sobre dicha práctica⁴⁰⁹⁸ que constituye además un paso previo indispensable para la aplicación posterior de cualquier tipo de acabado.

De todo lo expuesto se deduce que las maderas se pulían con una finalidad estética, ya que con esa operación se obtenían objetos bellos. Este mismo objetivo se da a la hora de aplicar los acabados en el mobiliario. Sin embargo desconocemos si este procedimiento se hacía extensible a otras maderas, ya que no lo mencionan Teofrasto ni Plinio. Tampoco sabemos si éste se empleaba en las superficies de los muebles, aunque en otros autores clásicos existen referencias expresas al pulimento del mobiliario. Éstas son abundantes en Homero, quien en la *Odisea* menciona reiteradamente el término pulimento, refiriéndose no sólo a determinadas maderas sino también a muebles como mesas y sillas. Citaremos a continuación algunas de estas menciones:

⁴⁰⁹² Árbol de reducidas dimensiones de la familia de las Anacardiáceas.

⁴⁰⁹³ Estas copas se llamaban así en memoria de un alfarero corintio Tericles.

⁴⁰⁹⁴ Teofrasto de Ereso, *De Historia plantarum*, siglo IV a. C. Ed. cons. Díaz Regueros, J. M., *Historia de las plantas*, 1988, L. V., cap. III, p. 300.

⁴⁰⁹⁵ Plinio, 1962, L. XVI, p. 85. Plinio toma esta referencia de Teofrasto, 1988, L. V. cap. II, p. 300.

⁴⁰⁹⁶ Plinio, 1962, L. XVI, p. 88.

⁴⁰⁹⁷ Plinio, 1962, L. XXXII, p. 58

⁴⁰⁹⁸ Plinio, 1962, L. IX, p. 50.

Que no sufrió aquel fuerte varón en el caballo de pulimentada madera⁴⁰⁹⁹; ...emblanquecían el agua, agitándola, con los remos de pulimentado abeto⁴¹⁰⁰; ...y se recostó en la jamba de ciprés que en otro tiempo el artífice había pulido hábilmente⁴¹⁰¹; ...y puso delante de ellos una pulimentada mesa⁴¹⁰²; Sentóse Eumeneo nuevamente en la bien pulimentada silla...⁴¹⁰³; ...y les puso delante una pulimentada mesa.⁴¹⁰⁴

En estas frases, como vemos, no se alude a sustancias ni a técnicas de aplicación, por lo que únicamente podemos deducir de ellas que el pulimento de los objetos de madera era una cualidad muy apreciada. Además, cabe señalar con respecto a ciertas maderas citadas por Homero como el abeto y el ciprés, que para que su superficie adquiriera el aspecto liso y brillante que caracteriza al pulimento, deben aplicarse ceras o aceites. No sucede lo mismo con otras esencias más duras y de grano más compacto, como el nogal, el boj o la caoba, pues frotándolas repetidamente en seco basta para que brillen. Sin embargo, este brillo siempre es mucho menor que si se pulen con las sustancias arriba mencionadas.

En cuanto al aceite empleado para pulir las maderas, Plinio cita dos clases diferentes: el de oliva y el de cedro, si bien en el primer caso no menciona el aceite sino la amurca

Super omnia vero celebravit amurcam laudabius Cato. Dolia olearia cadosque illa imbui, ne bibant oleum; amurca subigi areas terendis messibus, ut formica rimaeque absint; quin et lutum parietum ac tectoria et pauimenta horreorum frumenti, uestiaria etiam contra teredines ex nocia animalium amurca aspergi, semina frugum prefundí; morbis quadrupedum, arborum quoque, illa medendum, efficaci ad ulcera interiora humani quoque oris; lora etiam et coria omnia et calceamina axesque decocta unqui atque aeramenta contra aeruginem colorisque gratia elegantioris et totam supellectilem ligneam...⁴¹⁰⁵

Como vemos, el aceite de oliva se aplicaba con fines conservativos en suelos, armarios, los ejes de las ruedas y en general en todos los utensilios de madera.

También el aceite de cedro podía emplearse con el mismo objetivo⁴¹⁰⁶: *Cedro oleo peruncta materies nec tiniam nec cariem sentit⁴¹⁰⁷*. Igualmente, Vitruvio menciona este aceite: *...ex cedro oleum quod cedrium dicitur, nasatur, quo reliquae res cum sunt unctae, uti etiam libri, a tineis et carie non laeduntur⁴¹⁰⁸*. En el texto constatamos que este aceite se utilizaba para impregnar libros y otros objetos para que no les atacara la carcoma⁴¹⁰⁹. Además, los agentes biológicos a los que se refiere Vitruvio también provocan el deterioro de la madera.

Otra referencia, esta vez acerca de la aplicación de aceite sobre un mueble con un objetivo conservativo, la recoge Alberti quien nos relata esta práctica recogida por

⁴⁰⁹⁹ Homero, 2002, Rapsodia IV, p. 112.

⁴¹⁰⁰ Homero, 2002, Rapsodia X, p. 256.

⁴¹⁰¹ Homero, 2002, Rapsodia XVI, p. 345.

⁴¹⁰² Homero, 2002, Rapsodia XV, p. 303.

⁴¹⁰³ Homero, 2002, Rapsodia XVII, p. 554.

⁴¹⁰⁴ Homero, 2002, Rapsodia I, p. 58.

⁴¹⁰⁵ Plinio, 1962, L. XV, 33-34, p. 31.

⁴¹⁰⁶ Para evitar la degradación de la madera provocada por la infestación de insectos xilófagos, entre los que se encuentra la carcoma.

⁴¹⁰⁷ Plinio, 1962, L. XV, p. 83.

⁴¹⁰⁸ Vitruvio, 1989, L. II, p. 140.

⁴¹⁰⁹ Término utilizado vulgarmente para designar a los insectos xilófagos.

Varron en *De re rustica*: ...unta la cama con hiel de buey mezclada con aceite⁴¹¹⁰. Ante esta mezcla nos surge la interrogante sobre cual podría ser la función de la hiel de buey en la misma. La respuesta pudiera ser que, dado el fuerte olor que despiden la misma, dicha sustancia actuara como repelente de los insectos. O también que se empleara para facilitar la penetración del aceite, ya que la hiel de buey se ha empleado tradicionalmente como fijativo en las técnicas artísticas.

Por otra parte, algunos autores posteriores⁴¹¹¹ señalan, aunque de forma muy sucinta, el uso de aceites y ceras como acabado de los muebles en tiempos clásicos.

Con relación a los barnices del mobiliario, en los textos clásicos consultados no aparece ni una sola mención a ellos. No obstante, la técnica del barnizado debió aplicarse sobre otros objetos artísticos como la pintura. Plinio se refiere a ella al hablar del pintor Apeles (350 a. C.):

*Inuenta et ceteris profuere in arte; unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento inlinebat ita tenui, ut id ipsum, reper cussum, claritatis colorem album excitares custodiretque a pulvere et sordibus ad manum inuenti demum appareret, se et tum ratione magna ne claritas colorum aciem offendere ueluti per lapidem specularum intuentibus, et longinquo eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret*⁴¹¹².

Esta referencia de Plinio es poco clarificadora, ya que se limita a decir que una de las innovaciones de Apeles en el arte de la pintura no había podido imitarla nadie y que consistía en cubrirlas, después de terminadas, con una capa de *atramentum* que a la vez que aportaba un aspecto brillante, dando viveza y resaltando los colores, las protegía del polvo y la suciedad. Esta referencia constituye la descripción de un procedimiento del que podemos afirmar, casi con seguridad, que se trata del barnizado, ya que contempla la doble finalidad perseguida tradicionalmente con su aplicación: la estética y la protectora.

Con respecto a la composición de este barniz Laurie considera⁴¹¹³, basándose en las palabras de Plinio al describirlo: *Atramentum quoque Inter facticios erit, quamquam est et terra, germinae originis. Aut enim salsuginis modo emanat, aut terra ipsa sulphurei coloris ad hoc probatur*⁴¹¹⁴, que podría tratarse una especie de betún líquido. Pero al ser el betún en su estado natural demasiado oscuro, lo más probable es que Apeles empleara una resina semilíquida que oscurecía al disolver en ella un poco de betún líquido, que luego se extendía sobre la pintura. No obstante, este autor no menciona cual podría haber sido la resina empleada. Otros autores⁴¹¹⁵ apuntan que podría consistir en un barniz confeccionado con una resina como la sandárica o la almáciga. Sin embargo, no mencionan que tipo de disolvente se empleaba para su realización.

En cuanto a la extensión de esta practica, ateniéndonos a las palabras de Plinio, parece que se limitaba exclusivamente al pintor Apeles ya que dice que ésta no pudo imitarse

⁴¹¹⁰ Alberti, L. B., *De Re Aedificatoria*, 1485. Ed cons. 1991, L. X, cap. XV, p. 456.

⁴¹¹¹ Richter, G. M. A., 1966, p. 124; Turco, A., *Coloritura, Verniciatura e Laccatura del legno*, 1977, p. 88.; Edwards, C., 2000, p. 171.

⁴¹¹² Plinio, 1962, L. XXXV, p. 78.

⁴¹¹³ Laurie, A. P., 1910, cap. VI, p. 75.

⁴¹¹⁴ Plinio, 1962, L. XXXV, p. 54.

⁴¹¹⁵ Ruspoli Fabris, A., *L'arte della lacca*, 1974, p. 15.

por nadie. No obstante, la veracidad de esta afirmación, como dicen algunos autores⁴¹¹⁶, resulta dudosa ya que por entonces las naves se revestían con una especie de barniz⁴¹¹⁷. Otro dato a considerar también es que ya en Egipto, como hemos visto, se extendían barnices semilíquidos sobre los objetos de madera pintados. Quizá Plinio se refiriera con esta frase al sello personal de Apeles, al aplicar un barniz con el que conseguía un efecto especial y no a la práctica genérica del barnizado. Ahora bien, faltan datos que nos permitan establecer que el barnizado de las pinturas era algo generalizado en tiempos clásicos.

Conviene señalar aquí que ciertos objetos de bronce se barnizaban, como nos relata Plinio: *In reliquo usu aeramentis inlinitur firmatque ea contra ignes. Diximus et tinqu solitum aes eos statuasque inlini.... in ferrariis fabrorum officinos tinguendo ferro clavorum capitibus et multis aliis usibus*⁴¹¹⁸.

Por lo que respecta al barnizado del mobiliario, carecemos de noticias sobre ello, si bien al barnizarse ya en Egipto sobre los objetos de madera pintados, es posible que también en época clásica se diese esta práctica y no sólo sobre el mobiliario policromado. Esta afirmación podría corroborarse, como hace Richter, en las palabras de Filóxeno⁴¹¹⁹ al mencionar una *mesa brillante* así como otras *resplandecientes a la luz de las altas lámparas balanceantes*. Esta última frase parece referirse al intenso brillo que producen los barnices en las superficies de madera por efecto de la luz, algo que no proporciona en la misma medida el acabado a la cera o al aceite.

Ciertos autores posteriores también citan el empleo de barnices sobre los muebles en época clásica. Así, Clive apunta: *The earliest varnishes, from around 250 B.C., were based on natural resins dissolved in oil*⁴¹²⁰. Encontramos, asimismo, una referencia a este asunto en Giner de los Ríos: *...empleaban, como hoy el chapeado y el embutido; el barniz...*⁴¹²¹. Podría avalar estos planteamientos el hecho de que en Grecia y en Roma se conocían ya las sustancias que conforman los barnices grasos: resinas y aceites. Y también los principios para su elaboración, es decir la disolución de resinas en aceite.

Citaremos a continuación algunas de las resinas que aparecen en los textos clásicos que podrían haberse utilizado para la realización de barnices. Teofrasto menciona en primer lugar las trementinas procedentes de distintas especies de coníferas:

Hay diferentes clases de resina, según los árboles. La más excelente es la de terebinto o cornicabra... pero es poco abundante... viene luego la de abeto y ocupa el tercer lugar la del pino de Alepo. Ambas son más delicadas que la resina de la Picea. Pero esta es la más abundante, la más compacta y la más parecida a la pez, a causa de que la madera de este pino es sobremanera resinosa. Se trasporta líquida en odres, y después adquiere su conocido estado sólido. Pero se dice también que en Siria se obtiene pez mediante combustión del terebinto... Algunos dicen que el pino de Alepo y el cedro producen también pez, pero esto ha de entenderse solo como una rara posibilidad... Las gentes de Ida dicen, cuando distinguen diferentes variedades de picea, que la pez obtenida de la picea de Ida, es mas abundante y negra, mas suave y, en general, más perfumada cuando está cruda pero que al hervirla pierde peso... En

⁴¹¹⁶ Laurie, A. P., 1910, cap. V, p. 77.

⁴¹¹⁷ Técnica denominada *zopissa* a la que nos hemos referido ya al hablar del acabado a la cera.

⁴¹¹⁸ Plinio, 1962, L. XXXV, p. 116.

⁴¹¹⁹ Filóxenos, *Atheniensis*, IV, 146. Recogido por Richter, G. M. A., 1966, p. 124.

⁴¹²⁰ Edwards, C., 2000, p. 230.

⁴¹²¹ Giner de los Ríos, F., 1926, p. 52.

*cambio la marítima, cuando está cruda, es más rubia y compacta, de tal manera que cuando se la hierve, su cantidad disminuye menos....*⁴¹²²

Este autor se refiere también a las gomorresinas al hablar de las plantas aromáticas: *Tocante al incienso, a la mirra, al bálsamo de la Meca y a otras plantas por el estilo... se ha dicho ya que la goma se obtiene por incisión y de una manera natural*⁴¹²³.

Plinio, a su vez, describe diferentes resinas que se obtenían en Europa, África y Oriente Próximo, como las trementinas, la almáciga y la colofonia:

*Arborum suco manantium picem resinamquam aliae ortae in Oriente, aliae in Europa ferunt; quae interest Asia utrimque quasdam haber. In Oriente optimam tenissimamque terebinthi fundunt, dein lentisci, quam et mastichen uocant, postea eupressi, acerrimam zapore, liquidam omnes et tantum resinam, erassiore uero et ad pices faciendas cedrus. Arabica resina alba est, acri odore, difficilis coquenti. Iudaea collosior et terebinthina quoque odorator, Syriaca Attici mellis similitudinem habet. Cypria antecedit omnes; est autem melleo colore, carnosa. Colophonia, apraeter ceteras fulua, si teratur, alba fit, grauior odore; ob id non untuntur ea unguentarii. In Asia quae fit e picea, admodum candida, psagdas uocatur.*⁴¹²⁴

Dioscórides también enumera una serie de resinas que son prácticamente las mismas que relatan Teofrasto y Plinio:

El cedro es un árbol crecido, del cual se coge la resina llamada cedria...⁴¹²⁵; La mirra es licor de un árbol que nace de Arabia...⁴¹²⁶; Produce también el lentisco resina⁴¹²⁷ Nace abundante y excelentísima en la isla de Chio⁴¹²⁸; El terebinto es árbol muy conocido... Traen nos su resina de la Arabia Petea. Nace también en Judea, en Siria, en Cipro, en África, en las islas llamadas Cicladas.... Hace gran ventaja a todas las otras, la resina Terebintina. Después de la cual es segunda en virtud, la que del lentisco destila. Tras esta se sigue la de la Picea, y abeto: a las cuales suceden la del Pino...⁴¹²⁹.

De estas dos últimas nos aclara que: *La resina líquida que del Pino, y de la Picea destila, se trae de Francia, y de la Toscana. Empero antiguamente se traía de Colophon*⁴¹³⁰. También se refiere a la resina que destila el ciprés⁴¹³¹, y a la del cedro⁴¹³². Sin embargo, este autor no hace alusión a la sandáraca como resina sino como un pigmento⁴¹³³, mientras que cuando habla del enebro⁴¹³⁴ no menciona su resina, que es la que en tiempos posteriores recibió el nombre de sandáraca, derivado del árabe. Plinio⁴¹³⁵ al referirse a esta resina lo hace también en los mismos términos.

⁴¹²² Teofrasto, 1988, L. IX, cap. II, p. 442.

⁴¹²³ Teofrasto, 1988, L. IX, cap. IV, p. 446.

⁴¹²⁴ Plinio, 1962, L. XIV, pp. 63-64.

⁴¹²⁵ Dioscórides, 1983, L. I, cap. LXXXV, p. 63.

⁴¹²⁶ Dioscórides, 1983, L. I, cap. LXXI, p. 55.

⁴¹²⁷ La resina del Lentisco recibe el nombre de almáciga.

⁴¹²⁸ Dioscórides, 1983, L. I, cap. LXXXI, p. 54.

⁴¹²⁹ Dioscórides, 1983, L. I, cap. LXXII, p. 56.

⁴¹³⁰ Dioscórides, 1983, L. I, cap. LXXXIII, p. 56. El autor se está refiriendo a la colofonia o pez griega.

⁴¹³¹ Dioscórides, 1983, L. I, cap. LXXXIII, p. 56.

⁴¹³² Dioscórides, 1983, L. I, cap. LXXXII, p. 61; L. I, cap. XXXXV, p. 63.

⁴¹³³ Dioscórides, 1983, L. IV, cap. LXXX, p. 547.

⁴¹³⁴ Dioscórides, 1983, L. I, cap. LXXXIII, p. 62.

⁴¹³⁵ Plinio, 1962, L. XXXV, p. 53.

Cabe señalar que cuando dichos autores mencionan las diferentes clases de resinas lo hacen siempre en relación a la preparación de cosméticos o para usos medicinales y en ningún caso para confeccionar barnices.

Por lo que respecta a los aceites, ingredientes necesarios para la disolución de las resinas a la hora de elaborar los barnices, en los textos clásicos consultados son numerosas las referencias a los mismos. Sin embargo, en la mayoría de los casos, es en relación a la preparación de cosméticos, usos medicinales, etc. o para ungir con ellos determinados objetos, entre los que se encuentran aquellos realizados en madera, con fines conservativos o estéticos, como ya se ha visto, pero nunca para la realización de barnices.

Plinio menciona el aceite de ricino y el de almendras así como su preparación⁴¹³⁶: *...ricinum... Coquitur id in aqua, innatansque oleum tollitur... Amygdalinum... ex amaris nucibus arefactis et in offam contusis adpersam aqua iterumque tusisi exprimitur*. También se refiere al aceite de oliva⁴¹³⁷, al de nueces y al de cedro⁴¹³⁸: *...nucibus iuglandibus quod caryinum uocant... cedro quod pissaleon*. De todos ellos solamente el de nueces es un aceite secante⁴¹³⁹ y, en consecuencia, adecuado para la realización de barnices. Sin embargo, en Plinio no existe ninguna alusión al aceite de linaza, aunque sí habla de la linaza como sustancia apropiada para su empleo con fines medicinales⁴¹⁴⁰.

Por su parte, Dioscórides cita dos aceites secantes: el de nueces⁴¹⁴¹ y el de adormideras⁴¹⁴². También narra la preparación del aceite de almendras amargas:

Toma la cuarta parte de un mojo de almendras amargas bien limpias y enjutas y májalas ligeramente en el mortero... hasta que se hagan pasta. Después échales encima un sextario de agua hirviendo, y así las dejas media hora, hasta que todo se embeba. Siendo embebido, tornarás a majarlas con mayor vehemencia: y después exprímelas contra una tabla, en un vaso: y lo que se quedare en los dedos, pon lo en una barreña. Hecho esto, tornarás a echar sobre las mismas almendras, y una vez estrujadas, otra hemina de agua: y en siendo embebida, haz como hiciste primero...

Y añade: *del modo descrito se hacen también los aceites de sésamo y nueces*⁴¹⁴³. Dioscórides tampoco habla del aceite de linaza sino únicamente del lino: *El lino es planta muy conocida*.⁴¹⁴⁴ Además, este autor describe un método para clarificar o blanquear el aceite:

En una caldera de cobre estañada... fe mete un cogío de aceite blanco, hecho de olivas verdes, y juntamente medio cogío de agua: lo cual todo junto fe cuece con manso fuego: y entre tanto se menea muy blandamente. Empero dos hervores pasados se quita del fuego: y después que está

⁴¹³⁶ Plinio, 1962, L. XV, p. 28.

⁴¹³⁷ Plinio, 1962, L. XV, pp. 26, 27

⁴¹³⁸ Plinio, 1962, L. XV, p. 29. Traducido literalmente significa sustancia resinosa.

⁴¹³⁹ Aceites que tienen la propiedad de secarse en contacto con el aire, formando películas fuertes y adhesivas, bien por sí mismos o ayudados por aditivos.

⁴¹⁴⁰ Plinio, 1962, L. XX, p. 118.

⁴¹⁴¹ Dioscórides, 1983, L. I, cap. XXXII, p. 36.

⁴¹⁴² Ibídem nota anterior.

⁴¹⁴³ Ibídem nota anterior.

⁴¹⁴⁴ Dioscórides, 1983, L. II, cap. XCIII, p. 189.

*frío, se coge con alguna escudilla el aceite que anda encima nadando: el cual fe cuece de nuevo, con otra agua fresca y... se guarda*⁴¹⁴⁵.

Como vemos, en época clásica se conocían ya algunos de los aceites, que por ser secantes, se emplearon para la elaboración de barnices en tiempos posteriores, como el de nueces o el de adormideras. También conocían el aceite de ricino, que a pesar de no ser secante, se utilizó en la Edad Media para proteger las pinturas⁴¹⁴⁶ y que algunos autores consideran que se trataba de barniz⁴¹⁴⁷. Además, conocían los métodos para clarificar los aceites que eran semejantes a los empleados en tiempos posteriores para la confección de barnices. Sin embargo, estos autores no hacen referencia al uso de aceites, secantes o no, con dicho objetivo.

Por lo que respecta a los agentes secantes, es decir aquellos productos como el litargirio y otros óxidos metálicos que añadidos a los aceites aceleran sus propiedades secativas, del estudio de los autores consultados no podemos establecer que éstos se conocieran con anterioridad al siglo II d. C. ya que no hemos localizado referencias a ello. Tenemos que esperar por tanto al siglo II d. C. para encontrar alusiones a los agentes secativos en los escritos de Galeno, donde afirma que el litargirio y el blanco de plomo secaban al igual que todas las demás preparaciones metálicas⁴¹⁴⁸. Además, de las palabras de este autor se infiere que sabía que los aceites de nueces y linaza eran secantes y que conocía los métodos para acelerar dichas propiedades⁴¹⁴⁹. Ahora bien, a pesar de conocerse ya en tiempos de Galeno dichos aceites y los procedimientos para hacerlos más secantes, no podemos establecer con seguridad a partir de lo expuesto hasta el momento, si éstos se empleaban por entonces únicamente con fines medicinales o también se recurría a ellos para confeccionar barnices.

Una referencia importante que podría indicar el empleo en tiempos clásicos de los barnices grasos, con el añadido o no de agentes secantes, la encontramos en Plinio que al hablar de las resinas dice: *Resina omnis dissolvitur oleo*⁴¹⁵⁰. Esta frase implica que se conocían ya las mezclas óleo-resinosas, lo que constituye el principio para la elaboración de los barnices grasos. Sin embargo, cuando Plinio describe estas mezclas lo hace siempre en relación a la preparación de medicinas o cosméticos, pero no da ninguna indicación de que de esta manera se prepararan los barnices. No obstante, podemos plantearnos, a pesar del silencio de los autores clásicos consultados al respecto, que los barnices grasos pudieron haberse utilizado por entonces, al conocerse ya, en teoría, la técnica para su confección y por lo menos dos aceites secantes, el de nueces y el de adormideras, así como los métodos para su clarificación. Esta hipótesis la mantiene Eastlake:

*Oils which are called drying... were known certainly before the christian era, and probably in times of remote antiquity... Oils of this description may have been even used as the chief ingredients in the composition of varnishes for paintings and other objects*⁴¹⁵¹.

⁴¹⁴⁵ Dioscórides, 1983, L. I, cap. XVIII, p. 34.

⁴¹⁴⁶ Smith, C. S., Hawthorne, J. G., 1974, p. 43.

⁴¹⁴⁷ Eastlake C. L., 2001, cap. II, p. 19.

⁴¹⁴⁸ Eastlake, C. L., 2001. cap. II, p. 28.

⁴¹⁴⁹ Ibídem nota anterior.

⁴¹⁵⁰ Plinio, 1962, L. XIV, p. 94.

⁴¹⁵¹ Eastlake, C. L., 2001, cap. II, p. 20.

También Loumyer⁴¹⁵², al hablar de la pintura, afirma que el aceite se destinaba en la Antigüedad a la fabricación de barnices.

En cuanto a los barnices volátiles su existencia implica el conocimiento de la preparación de disolventes como el alcohol, la esencia de trementina o la nafta, lo que supone a su vez el conocimiento del arte de la destilación. No se sabe con certeza hasta que punto se conocía este proceso en tiempos clásicos ya que hasta el siglo III no encontramos referencias al mismo en sentido estricto, momento en el que los sabios alejandrinos crearon el instrumento básico para su práctica: el alambique⁴¹⁵³. En los manuscritos griegos de esa época se encuentran dibujos de los primeros alambiques⁴¹⁵⁴ que se utilizaron para la elaboración de aceites medicinales y perfumes⁴¹⁵⁵. No obstante, cabe señalar que Plinio describe un método para conseguir un aceite esencial a partir de la pez: *E pice fit quod pissinum apellant, cum coquitur, uelleribus supra halitum eius expansis atque ita expressis.*⁴¹⁵⁶ Este rudimentario sistema de destilación, consistía en hervir el material en un recipiente cubierto con una piel de cordero, con la lana hacia abajo. El líquido volátil se condensaba y acumulaba en la lana, que después se exprimía para la obtención del mismo. Dioscórides relata también este proceso:

*Hácese el aceite de pez, separando el licor acuoso, que anda encima de ella nadando, como sobre la leche el suero. Para este efecto, mientras la pez se cuece, conviene colgar sobre ella un vellón de lana bien limpio, para que reciba en sí todo el vapor que exhalare: el cual en siendo muy bien bañado, se tiene que exprimir en un vaso...*⁴¹⁵⁷.

Además, ambos autores aluden a otro disolvente volátil: la nafta. Así, Plinio al hablar del betún dice que de esta sustancia al cocer se separaba un aceite que quemaban en las lámparas: *Sunt qui et naphtham... bituminis generibus adscribant, verum aius ardens natura et ignium cognata procul ab omni usu abes.*⁴¹⁵⁸ Por su parte, Dioscórides indica: *Otra especie de Asfalto se llama Nafta, la cual es cierto blanco licor de betún Babilónico: dado que también se halla negra... Esta especie tiene tanta virtud de atraer a sí el fuego, que aunque esté lejos, luego salta en ella la llama*⁴¹⁵⁹.

De estas referencias se extrae que en época clásica se conocía el proceso para la obtención de la esencia de trementina así como de la nafta. Por ello, ciertos autores⁴¹⁶⁰ sostienen que existía la posibilidad de producir barnices esenciales. Otros autores⁴¹⁶¹ mantienen la opinión contraria y afirman que el proceso de destilación mencionado por Plinio y Dioscórides, aunque puede considerarse como el precedente del auténtico alambique, difícilmente podría servir de forma adecuada para la preparación de la esencia de trementina, el alcohol o la nafta, no sólo por la calidad resultante del

⁴¹⁵² Loumyer, G., 1966, p. 160.

⁴¹⁵³ Nombre que viene del griego *ambix*, arabizado como *ambiq*.

⁴¹⁵⁴ Estos instrumentos se conformaban básicamente por una vasija en la que se introducía la sustancia a destilar; el alambique propiamente dicho o condensador, que se une al extremo superior del cuello de la vasija y que lleva un canal donde se recoge el destilado que fluye al exterior a través de un tubo inclinado o pico; y el recipiente en el que se recoge el líquido resultante de la destilación

⁴¹⁵⁵ Gago, R., "La destilación en el Escorial a finales del siglo XVI", *Felipe II, los ingenios y las máquinas*, catálogo de la exposición, 1998, p. 318.

⁴¹⁵⁶ Plinio, 1962, L. XV, p. 30.

⁴¹⁵⁷ Dioscórides, 1983, L. I, cap. XXV, p. 58.

⁴¹⁵⁸ Plinio, 1962, L. XXXV, pp. 114, 115.

⁴¹⁵⁹ Dioscórides, 1983, L. I, cap. XXXI, p. 59.

⁴¹⁶⁰ Colombo, L., 1995, p. 69.

⁴¹⁶¹ Laurie, A. P., 1910, cap. VI, p. 72; Mayer, R., *Materiales y técnicas del Arte*, 1993, cap 11, p. 417

producto final, sino también por las cantidades tan pequeñas que se podían obtener de esa forma.

Por su parte Mayer⁴¹⁶² opina que los disolventes volátiles no se emplearon para la realización de barnices hasta el siglo XV, ya que el arte de la destilación constituía un secreto entre los alquimistas y solamente se empleaba para la preparación de pequeñas cantidades de licores destilados con fines medicinales. De hecho, la opinión de este autor se corresponde con los contenidos de los textos de época hasta dicho siglo, donde no existen menciones a este tipo de disolventes.

Ante las dudas que suscita el uso de estos disolventes en la Antigüedad clásica, se puede plantear que los barnices empleados en esa época podrían haber consistido, como dice Laurie⁴¹⁶³, en un barniz natural tal y como fluía del árbol⁴¹⁶⁴ o en una resina mezclada con aceite secante como el de nueces, el de adormideras o incluso el de ricino ya que este aceite se utilizó, según ciertos autores⁴¹⁶⁵, en el siglo XII como barniz.

2. CONCLUSIONES AL CAPÍTULO

Con relación a los barnices se puede plantear, de acuerdo con la mayoría de los autores consultados, que en tiempos clásicos pudieron haberse aplicado barnices sobre la superficie de los muebles, al conocerse muchos de los materiales que los conforman, como algunas resinas, entre ellas la almáciga, la colofonia y las trementinas. Estos barnices podían consistir en recubrimientos rudimentarios, conformados únicamente por resinas aplicadas en caliente sin el añadido de disolventes, si bien también podría tratarse de barnices grasos al conocerse ya los principios para su elaboración, es decir la disolución de resinas en aceite.

Por lo que respecta al acabado a la cera, aunque en las fuentes clásicas no se cita expresamente su uso en los muebles, pudiera ser que se empleara también en ellos, al aplicarse con una doble finalidad estética y protectora sobre otras superficies, como las estatuas de mármol, la pintura mural y *para innumerables usos de los hombres*, como dice Plinio. Otro dato que nos inclina a pensar que la cera podría haberse utilizado en los muebles lo encontramos en las palabras de Ovidio al mencionar el encerado de unas tazas de madera, lo que indica que esta sustancia se aplicaba como capa impermeabilizante y, por tanto, de protección de las superficies realizadas con este material.

En cuanto al acabado al aceite contamos con referencias claras a su uso como acabado para mejorar la apariencia de la madera de terebinto desde el siglo IV a. C. o para proteger otras esencias como el cedro. Así mismo, se cita su uso con fines conservativos en diferentes objetos de madera, como ejes de ruedas, camas y armarios, entre otros.

⁴¹⁶² Mayer, R., 1993, p. 17.

⁴¹⁶³ Laurie, A. P., 1910, cap. V, p. 56.

⁴¹⁶⁴ Sustancia líquida que contiene aceites volátiles que al evaporar por el secado deja como residuo la resina.

⁴¹⁶⁵ Eastlake, C. L., 2001, cap. II, p. 19.

CAPÍTULO VIII. EDAD MEDIA

CAPÍTULO VIII. EDAD MEDIA

1. INTRODUCCIÓN

Como ya hemos apuntado en la parte dedicada al dorado, hasta el siglo XII son contados los ejemplares de mobiliario que pueden servir como fuente de estudio directo de esta técnica decorativa. A partir de entonces nos ha llegado un mayor número de objetos así como documentos, cuyo estudio puede aportar alguna luz sobre el asunto que nos ocupa.

Además, la metodología de estudio llevada a cabo ha consistido en la consulta bibliográfica sobre técnicas artísticas medievales, aunque raramente aparece alguna sucinta mención a los acabados del mobiliario. No obstante, de ella es posible extraer ciertos datos con relación a materiales y técnicas empleadas en otras tipologías que pueden relacionarse con el asunto que nos ocupa. Por otro lado, dicha metodología se ha centrado en buscar y seleccionar entre la amplia gama de recetas que aportan los diferentes tratados medievales aquellas que, de forma excepcional, se refieren expresamente a la madera o al mobiliario, así como todas las indicaciones a materiales y técnicas que pudieran haberse aplicado sobre la superficie del mismo como acabado. En concreto aquellas referentes a barnices destinados a superficies pintadas y doradas, dado que en este largo período histórico ambas técnicas aparecen frecuentemente en los muebles. Así mismo, hemos extraído la información que proporcionan los textos consultados acerca de sustancias como ceras o aceites, su preparación y técnica de aplicación en diferentes superficies, como acabado o pulimento de las mismas. Todo ello para intentar establecer paralelismos con la tipología artística objeto de este estudio.

Como ya hemos reiterado en este trabajo, la interpretación de estos textos resulta difícil por el uso de una terminología confusa y en ocasiones contradictoria, así como por el hecho de que algunas operaciones, probablemente obvias en la época por ser de dominio general, se omiten en ellos. Quizá pudiéramos plantearnos si este sería el caso de ciertas técnicas del mueble como aquellas referentes a los acabados a la cera y al aceite. Una hipótesis que no puede corroborarse por no existir ejemplares del primer medioevo y no haberse realizado una investigación científica sistemática sobre aquellos posteriores que se conservan en la actualidad. En consecuencia, dicha información debe contemplarse con reservas ya que las descripciones de los materiales que aparecen en las mismas en muchos casos son tan poco claras que impiden establecer con seguridad aquellos empleados en la realización de los barnices medievales. Una de las mayores dificultades que se plantea es la interpretación correcta de las diferentes resinas a partir de los nombres con los que las mencionan en las recetas. Este problema terminológico, que condiciona en parte el conocimiento de los acabados empleados en esta época sobre los distintos objetos artísticos, ha intentado resolverse por los diferentes autores que se han ocupado del estudio de estos manuscritos. Éstos se han centrado en la interpretación de las resinas que con más frecuencia aparecen en las recetas medievales y que mayores dudas han planteado, como es el caso de la sandárac y el ámbar. Con respecto a la primera de ellas en las recetas medievales se corresponde, por lo general y según la opinión casi unánime de los autores, con el nombre *vernix*. Por su parte, el término sandárac en estos textos siempre hace relación, como pasaba en tiempos clásicos, al rejalg, como veremos a lo largo de este capítulo.

Por lo que atañe al ámbar, que se designaba con el nombre de *glas* o *glassa*, voz que deriva del latín *glessum* que los romanos daban a esta sustancia⁴¹⁶⁶, su identificación exacta en las recetas plantea distintos problemas. Por un lado es difícil saber si era efectivamente ámbar o podría tratarse de copal ya que, aunque el copal americano no se importó en Europa aproximadamente hasta el siglo XV, es posible que en época medieval se conociera una variedad de esta resina; el copal procedente de Oriente o de África, de características parecidas al ámbar, como sostiene Laurie: *It is, however, quite posible that hard copal was not clearly distinguished from amber, and that in many cases it may have come in from the East and been used for varnish-making*⁴¹⁶⁷. Por otro lado, el término *glas* o *glassa* también se aplicaba a la sandárac: *La sandaracca durante tutto il medioevo fu così apprezzata da meritarsi il nome di ambra orientale...*⁴¹⁶⁸. Eastlake intenta resolver el problema de identificación de esta resina diciendo:

*The clue to this labyrinth is easily supplied: glessum and berenice were the Latin and Geek terms appropriated at an early period to amber. The word berenice(vernix), even before the thirteenth century, became the usual designation for sandarac; and the word glessum (glas) was sometimes, though rarely, also used to denote that substance. Where both terms appear together, they mean distinct things; and the context can alone show which of the two meanings each conveys; but in general glas means amber, and vernix sandarac*⁴¹⁶⁹.

Por otra parte, se ha recurrido generalmente al contenido de la propia receta en la que aparece la resina, cuya identificación resulta dudosa, para intentar dilucidar la cuestión. Esto significa que si en ella la resina se disuelve directamente en el aceite podría ser una resina blanda como la sandárac, excluyéndose las resinas duras como el ámbar o el copal que no pueden fundirse mediante dicho procedimiento.

2. FUENTES LITERARIAS - TRATADÍSTICA

A continuación se expondrán cronológicamente las fuentes consultadas que aportan alguna información sobre la composición y evolución técnica de los acabados de los diferentes objetos artísticos en Europa durante la Edad Media. Esta información nos permitirá inferir datos acerca de aquellos que pudieron haberse empleado en el mobiliario de esta época. Además, conviene señalar que el orden cronológico en el que se citan estos textos se hace a título orientativo, ya que muchos de ellos no pueden fecharse con exactitud al variar su datación en ocasiones según los distintos autores.

Durante el primer medioevo y hasta el siglo VIII se abre en Europa una laguna de considerables dimensiones de escritos técnicos. Esta interrupción se puede atribuir a la desorganización del sistema social producido por las invasiones bárbaras. Durante este periodo de tiempo solo aparecen indicaciones aisladas acerca de cuestiones técnicas del arte en escritores médicos como Aetius o en San Isidoro de Sevilla. Así en los siglos V-VI encontramos una serie de referencias a los aceites, sustancias tradicionalmente empleadas tanto para la realización de barnices como para otro tipo de acabados. Estas referencias las proporciona Aetius quien habla por primera vez claramente de la preparación del aceite de linaza, semejante a la del de ricino, aunque en relación a usos medicinales: *Oleum seminis lini sed et ex lini semine oleum preparatur quo modo*

⁴¹⁶⁶ Merrifield, M.P., 1999, pp. 894, 895.

⁴¹⁶⁷ Laurie, A. P., 1910, cap. III, p. 291.

⁴¹⁶⁸ Ruspoli Fabris, A. .M., *L'Arte della Lacca*, 1974, p. 16.

⁴¹⁶⁹ Eastlake, C. L., 2001, cap. VII, p. 246.

*predictum est; et usus ejus jam est pro cicino, ham cicinam non amplius affertus sed hoc pro ipso afferunt*⁴¹⁷⁰. Además este autor menciona el aceite de nueces y su preparación, que consiste fundamentalmente en triturar las nueces y cocerlas en agua hirviendo⁴¹⁷¹. Aetius alude a esta sustancia no solo como un aceite medicinal, sino también como un material empleado en las técnicas artísticas:

*Oleum nucum similiter ut amygdalinum paeparatur, nucibus aut tuis et expressis, aut post contusionem in aquam ferventem coniectis. Commodum est in esodem quoque usus. Insuper hoc privatim habet, quod inuarnitibus aut inurentibus conducit. Siccat enim et ad multum tempus inaurationes et inusiones continet et adservat*⁴¹⁷².

Esta cita constituye un dato de especial interés ya que demuestra el uso de un aceite secante, propiedad a la que se alude claramente, como capa de protección sobre las superficies doradas y pintadas a la encaústica. No obstante, parece excluir su empleo sobre otras superficies, si bien este extremo no puede ser corroborado. Así mismo, de esta frase se extrae que el aceite de nueces era el único empleado con dicho fin. Según Eastlake⁴¹⁷³ este hecho demuestra que en los siglos V-VI no se sabía que el aceite de linaza era un aceite secante⁴¹⁷⁴ o que, aun sabiéndose, no era ésta su cualidad más apreciada. El mismo autor deduce además de esta cita que por entonces, si no antes, se empleaban ya barnices grasos realizados con aceite de nueces espesado o mezclado con resinas.

A esta última opinión podemos objetar que de las menciones de Aetius a los aceites no se extrae que los mismos se mezclaran con resinas para la realización de barnices. Sin embargo, es probable que Eastlake para hacer esta afirmación se basara en el conocimiento desde tiempos clásicos de las mezclas óleo-resinosas, empleadas con fines médicos y cosméticos. En cualquier caso esta referencia de Aetius nos permite aventurar que este recubrimiento oleoso, con o sin el añadido de resinas, pudiera haberse extendido también sobre las superficies pintadas o doradas del mobiliario.

En el siglo VII en las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla, aparece otra referencia a los barnices:

*La resina de cedro de este árbol se conoce con el nombre de cedria y resulta tan útil para conservar los libros que, cuando se barniza con ella, ni sufren la acción de las polillas ni envejecen con el tiempo. Se produce en Creta, África y Siria*⁴¹⁷⁵.

Como vemos, esta cita alude a la finalidad protectora de los barnices, que puede hacerse extensible a la madera ya que al ser también un material orgánico sufre la acción de los insectos xilófagos. Por otra parte, en esta vasta enciclopedia que reúne todos los campos del saber antiguo, se encuentran referencias a todas las resinas conocidas⁴¹⁷⁶ como la trementina, la almáciga, la colofonia, la mirra, el ámbar o la resina de cedro. Conviene

⁴¹⁷⁰ Esta cita, traducida del griego al latín, la publica Eastlake, C. L., 2001, cap. II, p. 20.

⁴¹⁷¹ La descripción de este proceso ya aparece en Dioscórides, 1983, L. I, cap. XXXII, p. 36.

⁴¹⁷² Aetius, *De re medica*, L. I, 107, traducción latina de Coronarius, Lyon 1549, recogido por Eastlake C. L., 2001, pp. 19, 20, 21.

⁴¹⁷³ Eastlake, C. L., 2001, cap. II, p. 21.

⁴¹⁷⁴ Galeno en el siglo II ya habla de este aceite y de sus palabras se infiere que sabía que era de naturaleza secante, extremos que ya se mencionaron en el capítulo anterior.

⁴¹⁷⁵ San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, 1983, L. vol. I, p. 347. Esta referencia está tomada de Plinio, 1962, L., XV, p. 83 y de Vitruvio, 1989, L. II, cap. IX, p. 140.

⁴¹⁷⁶ San Isidoro de Sevilla, 1983, vol. II, pp. 351, 355, 357.

destacar que la sandárac⁴¹⁷⁷ equivale aquí, al igual que sucede en los textos clásicos, al pigmento rojo denominado rejalg⁴¹⁷⁸, y que no existe ninguna alusión a la resina que con posterioridad recibe el nombre de sandárac⁴¹⁷⁹.

En el siglo VIII surge, como ya se ha dicho, el primer compendio técnico de la Edad Media titulado *Compositiones ad tigenda musiva, pelles et alia, ad deaurandum ferrum, ad mineralia, ad chrysographiam, ad glutina, quedam conficienda, aliquae artium documenta, ante annos nonagentos scripta*, llamado también *Manuscrito de Lucca*⁴¹⁸⁰.

En este texto figuran las primeras recetas para la realización de barnices grasos, como la titulada *De lucide ad lucidas* destinada a confeccionar un barniz que podía extenderse sobre superficies pintadas o talladas⁴¹⁸¹:

*How to make a varnish for colors. Linseed oil four ounces, turpentine two ounces, larch*⁴¹⁸² *two ounces, frankincense*⁴¹⁸³ *three ounces, myrrh three ounces, mastic gum three ounces, betony*⁴¹⁸⁴ *one ounce, cherry gum two ounces, poplar flower*⁴¹⁸⁵ *two ounces, almond gum two ounces, fir resin*⁴¹⁸⁶ *two ounces, all of which are to be crushed. Crush and sift and (as above) put in a bronze dish. And put in a hot oven, and cook without flame to keep it from coming out; and then strain in a clean cloth and if it comes out thin, boil down till it thickens. And you ought with the product varnish over just any painted or carved work. Put in the sun and dry it.*

Como vemos esta receta contiene numerosos resinas, y dos tipos de gomas que se disolvían en aceite.

En este manuscrito aparece otra receta para preparar un barniz a emplear sobre las superficies doradas titulada *De Confectione Lucide*⁴¹⁸⁷:

*Take a gold leaf, linseed oil five ounces, galbanum*⁴¹⁸⁸ *two ounces, turpentine one ounce, Spanish pitch*⁴¹⁸⁹ *one ounce. Dissolve all these three drugs together, once with a fair amount of linseed and then with eastern saffron*⁴¹⁹⁰ *one ounce, frankincense four ounces, myrrh two ounces, mastix gum two ounces, fir rosin two ounces, early maturing poplar bloom*⁴¹⁹¹*, two ounces, betony two ounces. Mix them with a colander and knead, strain them out and after all are warmed mix with them cherry gum two ounces, saffron, frankincense, myrrh, fir gum, poplar bloom betony: crush them all and when sifted boil with four ounces of linseed oil and after the boiling strain them through a cloth sieve. And thus you should mix them with the drugs which are galbanum, turpentine and Spanish pitch. And if there afterward appear any vice to prevent its drying, add to it mastic gum according to your taste, an ounce or a half.*

Comprobamos que la mayor parte de los ingredientes que se citan en la receta anterior se repiten aquí. No obstante, el que figure también un colorante como el azafrán, a nuestro juicio, significa que este barniz sería de tono dorado y por tanto aplicable a las

⁴¹⁷⁷ San Isidoro de Sevilla, 1983, vol. II, p. 454.

⁴¹⁷⁸ Ed. cons. Burnam, J. M., 1920.

⁴¹⁷⁹ Burnam, J. M., 1920, p. 104.

⁴¹⁸⁰ Trementina de Venecia.

⁴¹⁸¹ Olíbano.

⁴¹⁸² Burnam traduce la palabra *veronice* del texto latino como betónica, una planta labiada.

⁴¹⁸³ En latín *florae pupuli*, una sustancia resinosa que se extrae del álamo negro y que según Merrifield ciertos autores de la Antigüedad equiparaban al ámbar, Merrifield, M. P., 1999, p. cclix.

⁴¹⁸⁴ Trementina de Estrasburgo.

⁴¹⁸⁵ Burnam, J. M., 1920, pp. 101, 102.

⁴¹⁸⁶ Galbano.

⁴¹⁸⁷ Colofonia.

⁴¹⁸⁸ Azafrán.

⁴¹⁸⁹ *Black poplar bloom*, resina de álamo negro. Merrifield, M. P. 1999, p. cclix.

superficies plateadas o revestidas con otros panes metálicos como los de estaño para que simularan el oro.

El siguiente eslabón de la cadena de manuscritos medievales en el que aparecen noticias acerca de los barnices lo encontramos en el *Mappae Clavicula*⁴¹⁹⁰, escrito entre los siglos IX-X y ampliado con algunas adiciones en el XII. En este texto se incorporan muchas recetas del *Manuscrito de Lucca* como las tituladas *Lucide ad lucidas*⁴¹⁹¹ y *De confectio lucida*⁴¹⁹². Además aparecen indicaciones para confeccionar barnices coloreados destinados a imitar al oro sobre objetos de latón⁴¹⁹³.

Otro manuscrito de esta misma época que interesa reseñar, ya que contiene recetas para preparar aceites y barnices, es el titulado *De coloribus et artibus romanorum* cuyo autor es Heraclio⁴¹⁹⁴. En lo referente a los aceites, en este texto aparece una innovación importante que facilita la aplicación de los barnices y que consiste en cocerlos con óxidos metálicos con el objetivo de aumentar sus propiedades secativas, como se refleja en la siguiente receta para preparar el aceite a utilizar como aglutinante de pigmentos:

*De oleo, quomodo apatatur ad distemperandum colores. Calcem*⁴¹⁹⁵ *in oleo mensurate pone, et illud despumando coque; cerosium*⁴¹⁹⁶ *in eo secundum quod de oleo fuerit pone, et ad solem, per mensem, vel eo amplius, frequenter removendo, pone: Scito quod quanto diutius ad solem fuerit, tanto melius erit. Postea cola, et serva, et colores inde distempra*⁴¹⁹⁷.

Como vemos, se trata de hacer cocer primero el aceite con un poco de cal, añadiendo luego blanco de plomo. Esta mezcla se calentaba al sol⁴¹⁹⁸ durante un periodo de tiempo superior a un mes. En esta fórmula la cal favorecería la eliminación de humedad y acidez, mientras que la larga exposición al sol además de suprimir las impurezas, clarificaría el aceite, lo espesaría e incrementaría su nivel de secado. Por su parte, el blanco de plomo lo trasformaría en un aceite de rápido secado.

Por lo que atañe a los barnices, en este manuscrito existe una referencia a un graso destinado a las superficies doradas:

*Quomodo vernicietur aurum ne perdat colorem. Si aurum super gypsum positum verniciare volueris, non de puro vernicio, sed de illo colore qui efficitur ad auripetram faciendum, mixto tamen cum oleo modico vernicio, ne nimis sit spissum, vernicietur super aurum. Id si aliquid gipsei coloris apparuerit, hoc colore operiri poterit. Images vero et alios colores de puro vernicio, vel de crasso oleo, poteris verniciare*⁴¹⁹⁹.

⁴¹⁹⁰ Ed. consultada Smith, C. S. y Hawthorne, J. G., 1974.

⁴¹⁹¹ Smith, C. S. y Hawthorne, J. G., 1974, p. 65.

⁴¹⁹² Smith, C. S. y Hawthorne, J. G., 1974, p. 64. Estos autores, al igual que Eastlake, traducen la palabra *veronice* del texto latino como sandárac.

⁴¹⁹³ Smith, C. S. y Hawthorne, J. G., 1974, pp. 44, 59.

⁴¹⁹⁴ Ed. cons. Merrifield, M. P., 1999.

⁴¹⁹⁵ Cal.

⁴¹⁹⁶ Blanco de plomo.

⁴¹⁹⁷ Merrifield, M. P., 1999, rec. 260, p. 233.

⁴¹⁹⁸ El método más antiguo utilizado para clarificar el aceite era cocerlo al sol como vimos en Dioscórides, 1986, L. II, cap. XCIII, p. 189.

⁴¹⁹⁹ Merrifield, M. P., 1999, rec. 267, p. 225.

Observamos que Heraclio también se refiere en esta cita al barnizado de esculturas con “barniz puro”⁴²⁰⁰ o con aceite espeso.

Por otra parte, en este mismo texto se menciona el uso de aceite de nueces y de cera sobre las piedras preciosas para pulirlas y abrillantarlas: *Quomodo sculpuntur preciosi lapides poliunturque et splendificantur... Deinde, ut pristinam lucem recipiat, fac tibi oleum de nucibus, et inde fricabis. Adhuc debes eum linire paño cerato, ut splendeat et sudore deficiat*⁴²⁰¹ Quizá esta operación pudiera hacerse extensible a los muebles ya que en épocas posteriores se llevaban a cabo procedimientos de características similares para conferirles brillo.

Además, en esta obra aparecen diferentes referencias a las resinas. De entre ellas podemos destacar una que nos indica que la palabra *vernix* equivale a la sandárac a en una receta para realizar el *auripetrum*: *Si autem vernix non habueris, accipies glassa*⁴²⁰². Por su parte, el término sandárac a se identifica con el rejalg ar, al igual que sucedía en tiempos clásicos, ya que se dice textualmente en relación con los distintos colores y sus nombres: *Sandaraca pluribus locis generatur, sed optima in Ponto et justa flumen Ysparim*⁴²⁰³.

En la obra *Schedula diversarum artium*⁴²⁰⁴ de Teófilo, escrita entre los siglos XI-XII, encontramos la primera referencia expresa a un barniz graso, denominado *gluten*, para proteger objetos de madera. En concreto, el autor recomienda su uso sobre puertas previamente teñidas de rojo con minio⁴²⁰⁵ o cinabrio aglutinados con aceite de linaza:

*If you want to redden doors, get linseed oil... Grind some minium or cinnabear with this oil on a stone without water, spread it with a brush on the doors or panels that you want to redden and dry them in the sun. Then coat them a second time and dry them again. Finally spread on top of it the gluten called varnish which is made this way...*⁴²⁰⁶.

A continuación se describen dos métodos diferentes para preparar este recubrimiento:

The Gluten Varnish. Put some linseed oil into a small new pot and add some very finely ground resin, which is called fornix, and which looks like very clear frankincense except when it is broken up it has a higher lustre. After putting it on the fire, cook it carefully without letting it boil, until a third of it has evaporated... Every painting that is coated with this gluten is made bright, beautiful and completely lasting.

El segundo sistema se relata del siguiente modo:

Another method. In the pot put some of the above mentioned resin, fornix, which is called glassa in Roman. Over the mouth of this pot place a smaller one with a little hole in the bottom. Smear some paste around it so no air can escape between the two pots. Then build a fire carefully beneath it until the resin melts... You should also have a third pot on the fire close by, with hot linseed oil in it... When the resin is thoroughly liquid... pour the hot oil into it... and cook them

⁴²⁰⁰ Esta expresión podría hacer alusión a un barniz sin el añadido de colorantes, a diferencia del *auripetrum*, barniz al que la adición de azafrán aportaba un tono dorado.

⁴²⁰¹ Merrifield, M. P., 1999, rec. 236, p. 219.

⁴²⁰² Merrifield, M. P., 1999, rec. 274, p. 241.

⁴²⁰³ Merrifield, M. P., 1999, rec. 240, pp. 245, 246.

⁴²⁰⁴ Ed. cons. Hawthorne, J. G. y Smith, C. S., 1979.

⁴²⁰⁵ En toda la Edad Media fue abundante su uso en la iluminación de manuscritos, considerándose por ello que de este uso derivan los términos miniar y miniatura. Kroustallis, S. K., 2008, p. 290.

⁴²⁰⁶ Hawthorne, J. G. y Smith, C. S., 1979, pp. 27, 28.

*together without letting them boil... Take care that there are two parts of oil and a third part of resin by weight. When you have cooked it carefully to your satisfaction, take it off the fire, and let it cool.*⁴²⁰⁷

Este autor aporta más información acerca de la técnica de aplicación de dichos recubrimientos al especificar que el barniz *gluten* se extendía con la mano: *When the painting is finished and dried, carry the work into the sun and carefully coat it with the gluten varnish. When the heat makes it begin to flow, rub it lightly with your hand*⁴²⁰⁸.

De todos estos datos se extraen las siguientes conclusiones: en primer lugar que la finalidad de estos barnices era proteger y embellecer las superficies sobre las que se aplicaban; que se trataba de barnices grasos al conformarse por una resina y aceite de linaza que se cocían al fuego y se aplicaban después con la mano. Sin embargo, este autor no aporta proporciones y tampoco menciona el empleo de agentes secativos, de lo que podemos deducir que estos barnices secarían muy lentamente.

Por lo que respecta a las resinas citadas por Teófilo para la elaboración de estos barnices, su identificación ha planteado muchas dudas. Distintos autores han reflexionado acerca de este asunto, emitiendo opiniones a veces dispares. Entre ellos podemos citar a Laurie⁴²⁰⁹ quien afirma que la resina de la primera receta podría ser sandáraca, mientras que la de la segunda que se designa con el nombre de *glassa* era probablemente ámbar. Esta última afirmación se basa en el método que se describe para la confección del barniz, que consiste en fundir primero la resina añadiendo después el aceite, procedimiento necesario para disolver las resinas duras como es el caso del ámbar. Esta argumentación la comparten autores como Eastlake⁴²¹⁰. Hawthorne y Smith coinciden también en que en estas recetas se alude a dos resinas diferentes, afirmando que la resina que se denomina *fornis* podría ser una resina blanda que se disolvía fácilmente en aceite de linaza caliente, aunque no mencionan de qué resina se trata. Por lo que respecta a la de la segunda receta, cuya ubicación en el texto les lleva a presumir que podría tratarse de una adición posterior, sostienen que podría ser una resina dura como el copal. Otro dato que según estos autores confirma que la segunda receta es un añadido al texto de Teófilo, es que en el primer caso la resina se designa solo con el nombre *fornis* y en el segundo se especifica: *fornis que en Romano se llama glassa*, lo que podría constituir una aclaración de quien incluye la receta posteriormente en el tratado.

Por otro lado, la palabra *gluten* que emplea Teófilo para designar el barniz también ha planteado interrogantes. Según Hawthorne y Smith⁴²¹¹ con este término se describía toda sustancia adhesiva, mientras que Eastlake afirma que en este contexto se alude con él, sin lugar a dudas, a un barniz y no a un adhesivo aunque en general pudiera hacerse extensible a ambos. Esta argumentación se basa en el hecho de que en manuscritos anteriores, como el *Mappae Clavicula*, se recoge un barniz graso que recibe el nombre de *colla greca*⁴²¹². En este sentido podemos apuntar que una de las propiedades de los barnices consiste precisamente en que sean adherentes, cualidad que por tanto

⁴²⁰⁷ Hawthorne, J. G. y Smith, C. S., 1979, pp. 28, 29.

⁴²⁰⁸ Hawthorne, J. G. y Smith, C. S., 1979, p. 33.

⁴²⁰⁹ Laurie, A. P., 1910, cap. XIII, p. 313.

⁴²¹⁰ Eastlake, C. L., 2001, cap. VII, p. 244.

⁴²¹¹ Hawthorne, J. G. y Smith, C. S., 1979, p. 28.

⁴²¹² Smith, C. S. y Hawthorne, J. G. 1974, p. 41.

comparten con los adhesivos. Además, existe constancia en textos posteriores, como el de Cennini, que en ciertos casos el barniz se empleaba como sustancia adhesiva

Por lo que respecta al aceite empleado para la realización de estos barnices Teófilo cita el de linaza, cuya preparación ya se conocía en el siglo XI, como se desprende de la siguiente receta:

*Get linseed oil which you should make in this way. Take some flax and dry it in a pan over the fire without water. Then put it in a mortar and pound it with a pestle until it becomes a very fine powder. Put it back in the pan, pour it in a new cloth and put it in the press where oil is usually pressed from olives, nuts and poppy seeds, and press out this oil also in the same way. Grind...*⁴²¹³.

Sin embargo este autor no habla de la purificación o blanqueado del aceite, ni de la preparación de un aceite cocido o secativo a partir de él. Además, de sus palabras se puede inferir que el aceite era de lento secado, propiedad atribuible al aceite de linaza crudo no purificado. Esta afirmación puede corroborarse con la siguiente frase:

*All kinds of pigments can be ground with this same oil and laid on woodwork, but only on things that can be dried in the sun, because, whenever you have laid on one pigment, you cannot lay a second over until the first has dried out. This process is an excessively long and tedious one in the case of figures*⁴²¹⁴.

De la alusión de Teófilo al lento y tedioso proceso de secado del aceite de linaza se podría deducir que esta sustancia se aplicaba sin el añadido de agentes secativos. Pero, el que Teófilo desconociera los procedimientos para clarificar el aceite y volverlo secativo, ha suscitado extrañeza en numerosos autores dado que, como hemos visto, se citan ya en el manuscrito de Heraclio. La explicación podría consistir en parte en que dichas operaciones aparecen en el libro III de esta obra, considerada por distintos autores como un añadido del siglo XIII.

Por otro lado, en este texto se habla también de otro aceite secativo, el de nueces, pero solo en relación al pulido de objetos realizados con hueso teñido: *You can also polish horn handles, huntsmens's horns, and (horn) windows in lanterns with sifted ashes on a woolen cloth. But do not forget to smear them finally with walnut oil*⁴²¹⁵.

Por último, se puede añadir que en este texto no aparece ninguna referencia a la cera como sustancia a emplear en los acabados. La única alusión a este material la encontramos con relación a la fabricación moldes para la realización de objetos de plata.⁴²¹⁶

En el siglo XIII o principios del XIV encontramos otras menciones a barnices, resinas y aceites en el manuscrito denominado *Liber Magistri Petri de Sancto Audemaro de coloribus facendis*⁴²¹⁷. En este texto aparece una de las referencias más antiguas conocidas a un barniz, cuyo origen parece ser italiano y que se generalizó por toda Europa en el siglo XV con el nombre de *vernice liquida*. Este barniz consistía, en opinión de la mayoría de los autores consultados entre los que se encuentran Eastlake,

⁴²¹³ Hawthorne, J. G. y Smith, C. S., 1979, p. 27.

⁴²¹⁴ Hawthorne, J. G. y Smith, C. S., 1979, p. 32.

⁴²¹⁵ Hawthorne, J. G. y Smith, C. S., 1979, p. 189.

⁴²¹⁶ Hawthorne, J. G. y Smith, C. S., 1979, pp. 103, 105.

⁴²¹⁷ Merrifield, M. P., 1999.

Laurie o Merrifield, en una mezcla de sandárac y aceite de linaza. Sin embargo, otros autores⁴²¹⁸ no están de acuerdo en identificar la resina base de dicho barniz con la sandárac, sino con otras diferentes como la almáciga. En concreto, dicha referencia a la *vernice liquida* aparece en una receta para realizar el *auripetrum*: *Quomodo efficitur auripetrum. Crocus hispanicus cum lucidísimo glutine seu vernicio liquido distemperatur...*⁴²¹⁹.

Además, en este texto se recogen tres fórmulas para la realización de barnices, aunque no se alude a los objetos sobre los que debían extenderse: *Item ut supra.-Oleum de lini semine et picem uno pondere mixtum et eandem mensuram de vernix pone in ollam et fac bullire bene... et post modum siccata ad solem.*⁴²²⁰ Las resinas que conforman este barniz podrían traducirse de la siguiente forma: *picem* sería trementina, mientras que *vernix* significaría sandárac. Dadas las proporciones de los ingredientes, que son las mismas para las resinas y el aceite de linaza, este barniz sería muy espeso y se solidificaría muy rápidamente. La segunda receta es como sigue:

*Item ut supra.- Oleum lineum et medianam corticem nigri pruni mitte in ollam novam ac fac bene bullire super carbones vel claro igne paulatim, deinde munda glassam tuam quantum volueris cum pondere et pone in alteram ollam et aluminis quasi mediam partem et sanguinem drachonis et omnia haec mitte in ollam et ad ultimum mixtum picem adjunge et bene funde et quam citius haec omnia fondentur appone supradictum oleum...et sine bene bullire simul et saepe move...*⁴²²¹.

En esta receta para la realización de un barniz coloreado, lo que se deduce por la presencia de la sangre de drago, la *glassa* es probablemente ámbar ya que debía fundirse primero con la resina de pino antes de añadir el aceite, un método eficaz para disolver el ámbar, como hemos expuesto en otras partes de este estudio.

La tercera fórmula se describe del siguiente modo:

*Item ut antea. Collige virgules de nigro pruno et pone ad solem per octo dies aut quindecim et postea primum projicies corticem accipies que secundum et pones in olla rudi ita ut plena sit. Deinde accipies oleum de lino vel de canapo, et in olla quantum intrare poteris impones et lente igne tam diu coques donec ipse cortex in carbonem redigatur et tunc projicies et per lintheum quod remanserit oleum colabis et postea accipies picem et thus album et ipsam que ollulam fortiter mundabis, totum que simul repones iterum intus et quantum tibi placuerit coques*⁴²²².

En el texto se indica el procedimiento para la obtención de un aceite espesado al que se añaden trementina e incienso, especificándose además que en lugar de aceite de linaza podía emplearse el de cáñamo. Según Merrifield⁴²²³ las resinas que menciona este autor en las tres recetas no son equivalentes ya que estima que si fuera así, las designaría con el mismo nombre en todas ellas. Eastlake⁴²²⁴ comparte también esta opinión al decir: *In the treatise of St. Audemar vernix in one receipt is opposed to glassa in the second.*

⁴²¹⁸ Secco Suardo, recogido por Brunello en el *Libro del Arte* de Cennino Cennini, 2000, p. 41.

⁴²¹⁹ Merrifield, M. P., 1999, rec. 202, p. 158.

⁴²²⁰ Merrifield, M. P., 1999, rec. 207, p. 163.

⁴²²¹ Merrifield, M. P., 1999, rec. 208, p. 163.

⁴²²² Merrifield, M. P., 1999, rec. 209, p. 165.

⁴²²³ Merrifield, M. P., 1999, p. 115.

⁴²²⁴ Eastlake, C. L., 2001, cap. VI, p. 243.

Por otra parte, St. Audemar identifica el término sandáracas con el minio: *De minio faciendo aliter sandaraco dicto. Nisi fallor minium id est sandaracum et album plumbum id est cerusa unius naturae sunt...*⁴²²⁵.

A finales del siglo XIV aparece otra receta para la realización de un barniz en el manuscrito de Johann Alcherius *De coloribus diversis modis tractatur*⁴²²⁶, escrito en 1398:

*A faire bonne vernix liquide pour peintres. Prenez glasse aromatique qui est obscur par dehors et par dedens quant on le brise il est clair et luisant a maniere de voirre et en mettez une partie en un pot neuf qui soit assis sur la bouche dun autre pot et soient bien lute ensamble, et le pot denhault bien covert que fumee nen ysse et soit percie au fons et faites feu dessoubz, tant que vous santez que la glasse sera fondue. Puis prenez oile de lin, ou de chanvre, ou de noix deux parties, et le chauffez au feu petit a petit et ne li laissez pas trop chauffer, puis le getez par dessus avec la dicte glasse, et faites bon feu et le faites bien bouillir par l'espace d'une heure... et quant aucune euvre de peinture sera faite et seche et la voulez vernicier si prenez de ceste liqueur et la tandez dessus la peinture a voz doiz; car se vous le fasiez du pincel il seroit trop espez et ne pourroit secher...*⁴²²⁷.

Esta receta, similar a la que proporciona Teófilo⁴²²⁸ y a una de St. Audemar⁴²²⁹, podría quizá corresponder como en dichos casos, a un barniz de ámbar ya que en ella se dice que la resina debe fundirse previamente al calor antes de añadir el aceite, lo que constituye el método para fundir el ámbar. En ella se indica además que la mezcla debía extenderse con los dedos sobre la pintura.

Por otro lado, en este tratado encontramos una receta para elaborar una pintura roja aplicable a mesas y otros objetos⁴²³⁰: *Si vous voulez rougir tables ou autres choses.- Prenez oile de lin ou de chauvre ou de noiz, et mellez avec mine ou cinope sur une pierre sans yaue. Puis en luminez a un pincel ce que vous voulez rougir*⁴²³¹. Esta fórmula repite la de Teófilo aunque aquí se especifica que se podían utilizar también aceite de cañamón o de nueces para aglutinar el minio o el cinabrio.

En este manuscrito volvemos a encontrar el término sandáracas como equivalente a ciertos pigmentos: *La nature et condition de mine, sandarace, et ceruse, et la maniere de la destrempier, et que ils sont d'une maniere et d'une nature...*⁴²³².

Alcherius también aporta indicaciones sobre la preparación del aceite con óxidos metálicos para su uso como aglutinante de la pintura:

*Si vous voulez appareiller oile pour destrempier toutes manieres de couleurs.- Prenes chaux vive avec autant de ceruse comme est de loile, puis metez au soleil et ne le movez jusques a ung moyt ou plus tar quant plus y sera, et mieulx vaudra, puis le colez et gardez très bien l'oile*⁴²³³.

⁴²²⁵ Merrifield, M. P., 1999, rec. 176, p. 141.

⁴²²⁶ Manuscrito que aparece en la recopilación realizada por Jehan le Bégue en el siglo XV publicado por Merrifield, M. P., 1999.

⁴²²⁷ Merrifield, M. P., 1999, rec. 341, pp. 314, 315.

⁴²²⁸ Hawthorne, J. G. y Smith, C. S., 1979, p. 27.

⁴²²⁹ Merrifield, M. P., 1999, rec. 207, p. 167.

⁴²³⁰ Esta receta la añadió Jehan le Bégue en el siglo XV al manuscrito de Alcherio y por tanto es posterior a la fecha de redacción del mismo.

⁴²³¹ Merrifield, M. P., 1999, rec. 335, p. 311.

⁴²³² Merrifield, M. P., 1999, rec. 343, p. 315.

⁴²³³ Merrifield, M. P., 1999, rec. 319, p. 303.

Este método es prácticamente idéntico al que mencionaba Heraclio⁴²³⁴.

Las siguientes recetas para barnices aparecen en el *Manuscrito de Estrasburgo*⁴²³⁵. Se trata de dos fórmulas para la realización de barnices grasos. El primero de ellos se confecciona mezclando sandárac⁴²³⁶ o almáciga con aceite de linaza, cañamo o nueces:

*Now I will teach how to make a good varnish from three different ingredients, each of which makes an uncommonly good varnish. To begin with, take 1 lb. of ordinary varnish or 1 lb. of mastic and crush one or the other, whichever you wish, to powder in a mortar; to this 3 lbs. of linseed oil, hempseed oil or walnut oil must be added. Let the oil cook in a clean saucepan and skim it... and when it is well cooked... sprinkle the varnish powder slowly into the hot oil and the varnish will dissolve in it... move it from the fire and let it cool; next strain the varnish thoroughly through a strong linen cloth into a clean glazed vessel. Keep this varnish well covered until you need it for use. You now have a very good clear varnish-the best possible.*⁴²³⁷

En la segunda fórmula la resina, que recibe el nombre de “gloriat” y se traduce como trementina, también se disuelve en aceite:

*If you want to make another good varnish, clear and brilliant as cristal, get 1 lb., of gloriat, from the chemists, and twice as much oil and let it also cook together and do exactly the same as you did in the first recipe...*⁴²³⁸.

Además, en este texto se incluye una receta que testimonia la introducción de una mejora en la preparación del aceite entre los siglos XIV y XV y que consistía en añadirle caparrosa para clarificarlo. Esta mezcla se exponía al sol durante cuatro días con el objetivo de espesar el aceite y aumentar su transparencia:

*How to Prepare Oil for Colours. One must take linseed oil, hemp seed oil or old Walnut oil, the required quantity and put in it white calcined bone dust and also the same amount of pumice powder. Let them simmer in the oil and skim off the scum, then remove it from the fire and allow it to cool thoroughly... put 1 oz. of zinc vitriol into the oil. This will dissolve in the oil and cause it to turn much clearer and paler. After this, strain the oil through a clean linen cloth into a clean pipkin and leave this in the sun for four days and it will become thick and crystal clear. Now this oil is very quick drying and makes all colours lovely, clear and bright... on account of its excellence this oil is called 'oleum preciosum'...*⁴²³⁹.

En el *Libro del Arte* de Cennino Cennini, escrito a finales del siglo XIV, se cita frecuentemente el denominado en Italia *vernice liquida*, pero no solo como recubrimiento de pinturas sino también como adhesivo para latón, jarrones de cristal, etc.: *He aquí la forma de hacer esta cola: coge barniz líquido...*⁴²⁴⁰.

El autor se refiere también a la operación del barnizado, especificando que se efectuaba siempre de la misma forma, ya fuera una tabla, un retablo o cualquier otro trabajo, a excepción del muro⁴²⁴¹ y lo explica en los términos siguientes:

⁴²³⁴ Merrifield, M. P., 1999, rec. 260, p. 233.

⁴²³⁵ Ms. A VI, 19 de la *National Gallery* de Londres, publicado en parte por Eastlake e íntegramente en 1966 por Borradaile, V. y R. con el título *The Strasbourg Manuscript*.

⁴²³⁶ La expresión *Gemeine virnis* que aparece en la receta se traduce como sandárac, resina que podía recibir también el nombre de *glassa*. Borradaile, V. y R., 1966, p. 111.

⁴²³⁷ Borradaile, V. y R., 1966, p. 63.

⁴²³⁸ Ibídem nota anterior.

⁴²³⁹ Borradaile, V. y R., 1966, p. 55.

⁴²⁴⁰ Cennini, C., 2000, cap. CVII, p. 148.

⁴²⁴¹ Cennini, C., 2000, cap. CLV, p. 192.

*Del momento y el modo de barnizar las tablas. El barniz es licor fuerte.... Toma el barniz más líquido, brillante y claro que puedas encontrar.... Coloca tu retablo al sol... En el caso de que no quieras usar la mano, coge un trocito de esponja suave, imprégna de barniz y pásala sobre el retablo, barnizando cuidadosamente y quitando y poniendo según te convenga. Si quieres que el barniz seque sin sol, cuécelo bien antes...*⁴²⁴²

Vemos que Cennini no aporta ninguna información acerca de la composición del barniz. Sin embargo, esta referencia es importante en relación con el asunto que nos ocupa ya que indica que la técnica del barnizado se aplicaba sobre cualquier objeto, refiriéndose explícitamente a aquellos con soporte de madera, como tablas y retablos. Además, al abordar el autor la ornamentación de cofres y arcas, se extrae que estos objetos podrían también barnizarse:

*De cómo trabajar sobre cofres o arcas y del modo de decorarlos y pintarlos. Si quieres decorar cofres o arcas de una forma regia... sigue los mismos procedimientos que utilizabas sobre tabla al dorar, pintar, granear, decorar y barnizar*⁴²⁴³.

Por lo que atañe a los aceites Cennini cita con frecuencia el de linaza, que denomina *aceite de semillas de lino*⁴²⁴⁴ o *aceite de semillas de lino bien cocido*⁴²⁴⁵ y describe los sistemas para su elaboración:

*De cómo has de preparar correctamente el aceite para el temple y también para mordientes, cocido al fuego. Te conviene saber preparar este aceite tanto para mordientes como para muchas cosas en que se utiliza; así pues, coge una libra, o dos o tres o cuatro de aceite de linaza y mételo en un puchero nuevo; y si está esmaltado, tanto mejor. Haz un hornillo con un agujero de tal forma que el puchero encaje perfectamente en él para que el fuego no pueda salir por ninguna parte; ya que sería lo más normal que las llamas alcanzasen el puchero... Cuando hayas hecho el hornillo, enciende un fuego moderado: que cuanto más lenta sea la cocción, mayor será la calidad del aceite. Hazlo hervir...*⁴²⁴⁶.

Otro método, que debía llevarse a cabo en verano, consistía en colocar el aceite de linaza:... *en una palangana de bronce o de cobre, o en una cubeta... ponlo al sol...*⁴²⁴⁷. Estos métodos, que proporcionaban un aceite espesado y clarificado por la acción del fuego o la luz solar, son semejantes al primitivo sistema descrito por Dioscórides, aunque Cennini no menciona el añadido de agentes secantes.

Otro dato que nos interesa del texto de Cennini es una probable referencia a la goma laca como colorante:

*De la naturaleza de un rojo denominado laca... Pero acepta la laca que se hace con goma, que es seca, fina y granulosa como la arena y de color sangre. Esta no puede ser más que buena y perfecta. Tómala y muélela en tu piedra con agua limpia...*⁴²⁴⁸.

Como dice Thompson: *We cannot be sure that he meant this Indian lake; but his circumstantial description agrees well with what we know of it*⁴²⁴⁹.

⁴²⁴² Cennini, C., 2000, cap. CLV, pp. 193, 194.

⁴²⁴³ Cennini, C., 2000, cap. CLXX, p. 209.

⁴²⁴⁴ Cennini, C., 2000, cap. XXVI, p. 55.

⁴²⁴⁵ Cennini, C., 2000, cap. XXV, p. 54.

⁴²⁴⁶ Cennini, C., 2000, cap. XCI, p. 136.

⁴²⁴⁷ Cennini, C., 2000, cap. XCII, p. 137.

⁴²⁴⁸ Cennini, C., 2000, cap. XLIV, pp. 71, 72.

⁴²⁴⁹ Thompson, D. V., 1956, cap III, p. 110.

De la primera mitad del siglo XV es el titulado *Segretti per colori*, también conocido como *Manuscrito de Bolonia*⁴²⁵⁰. Este texto incluye importantes innovaciones que afectarán un poco más tarde a la realización de barnices, ya que como consecuencia de ellas aparecerán nuevos tipos desconocidos hasta entonces: los volátiles y los esenciales. En concreto de este texto se puede inferir, como dice Merrifield⁴²⁵¹, que el arte de la destilación se conocía y practicaba por entonces en Italia al mencionarse el aceite de linaza destilado o volátil: *...et totum pone in oleo lini vel olive... postea pone in cucurbita et stilla per elembicum cujus distillationem collige et serva*⁴²⁵² y la esencia de trementina: *Ad fatiendum perlas grossas de minutis... et de urina et de aqua rasi*⁴²⁵³ *quantum est...*⁴²⁵⁴.

Por otra parte y con relación a los diluyentes de las resinas, cabe destacar que únicamente se hace referencia al aceite de linaza del que se indica además la forma de prepararlo:

*A fare olio de semj de lino. Piglia uno quarto de semj de lino necta et pura et amachala uno poco poi la pone in uno vaso al fuoco et cum uno cochiaro et falli spatio che se li possa infondare la granatella et volse imborsarla cum uno poco daqua acio diventi morbida poi la mette in panno de lana forte et polla ali frescoli et uscira fuora l'olio*⁴²⁵⁵

Como vemos, en esta receta el aceite se aclaraba mediante el añadido de alumbre, se volvía secativo con la adición de minio y se calentaba para privarlo de su viscosidad.

Con respecto a los barnices, en este texto se cita con frecuencia la *vernice liquida* y contiene tres recetas para su confección. En la primera de ellas se hacía uso de aceite de linaza y sandárac: *A fare vernice liquida. Tolli gomma de gineparo le doi parte et olio de semj de lino et fa bulire insiemj cum fuoco temperato et chiaro et se te pare esse troppo sodo et tu ce pone piu olio predicto...* La segunda receta constituye una variante de la anterior:

*A fare vernici liquida per altro modo. Ricipe libre j de olio de semj de lino et metilo in una pignatta nova vitriata poi tolli mezo quarto de alumj de rocho spolverizato et altratanto minio o cinabrio subtili macinato et meza oncia de incenso bene trito poi mista omne cosa insiemj et ponle in lo dito olio a bulire insiemj...*⁴²⁵⁶.

De esta receta se infiere, de acuerdo con Merrifield⁴²⁵⁷, que el término *vernice liquida* a veces se aplicaba también a un barniz compuesto de aceite e incienso. No obstante, esta autora apunta⁴²⁵⁸ que cuando no se especifican los materiales de los que se conforma el barniz siempre debe entenderse *vernice liquida*, a base de sandárac y aceite de linaza. En cuanto a la tercera fórmula, que se ha considerado como una adición posterior, el barniz líquido se componía, al igual que en la primera receta de aceite de linaza y

⁴²⁵⁰ Publicado por Merrifield por primera vez en 1849. Ed. consultada 1999.

⁴²⁵¹ Merrifield, M. P., 1999, p. ccxlvii.

⁴²⁵² Merrifield, M. P., 1999, rec. 238, p. 507.

⁴²⁵³ El término *aqua rasi* se traduce como esencia de trementina.

⁴²⁵⁴ Merrifield, M. P., 1999, rec. 246, p. 513.

⁴²⁵⁵ Merrifield, M. P., 1999, rec. 205, p. 489.

⁴²⁵⁶ Merrifield, M. P., 1999, rec. 206 y 207, p. 489.

⁴²⁵⁷ Merrifield, M. P., 1999, p. cclxiii.

⁴²⁵⁸ Ibídem nota anterior.

sandáraca, bajo el nombre de *vernice da scrivere*, con el añadido de otras sustancias como el ajo y la clara de huevo⁴²⁵⁹:

*A fare vernice liquida bona. Ahvvi lb doi dolio comune et doi libre de semj de lino fresca et fa bullire insiemj in una pignatta vitriata.... et falli di socto el foco chiaro et commo comenza a bullire e tu ce pone 30 0 quaranta spighi de alglio mondato et bene alanato sutili poi ce pone uno poco de alumj de rocho a discretione et lassa bulire et si voi saper quando e bene cocta tolli una penna de gallina et bagnala in la dicta cocitura se la penna vieni pellata e cocta et facta et levala dal foco e nante che se fredda metice una libra de vernice da scrivere bene pesta a poco per poco... poi quando sera quasi fredda et tu la cola coum una stamegna poi quando sera fredda metice sei o 8 albuma dova bene dibatuti et chiara... et mista bene poi la metti uno di al sole et mistala ad omne ora et serbala al fresco et stara bene*⁴²⁶⁰.

Por otra parte, cabe destacar que en este texto se sigue haciendo referencia a la goma laca como colorante, al igual que sucede en otros manuscritos medievales como el de St. Audemar o el de Estrasburgo. En concreto, en el mismo se describen tres sistemas de prepararla con tal objetivo: *Affare lacha bona... poi tolli gomma de lacca cruda...*⁴²⁶¹; *Affare lacche per altra forma... pone Indus gumma lacce...*⁴²⁶² *Affare laccha ut supra per altro modo... Summe gummam lacce libras 5....*⁴²⁶³.

Por ultimo, nos referiremos a la *Hermeneia del Monte Athos*⁴²⁶⁴, datada entre los siglos XI y XVIII. En este texto aparecen recetas para elaborar barnices con disolventes volátiles, entre ellas una a base de sandáraca y colofonia disueltas en nafta:

*Take sandarac... and rosin... and first of all put both substances into two separate earthenware pots to dissolve over a charcoal fire, combining them later on and adding naphta...*⁴²⁶⁵.

El hecho de que se mencionen estos diluentes constituye un dato importante ya que en ningún tratado medieval aparecen estas sustancias. No obstante, hay que tener en cuenta la posibilidad de que dichas fórmulas sean añadidos posteriores al siglo XVI, momento en el que se empiezan a emplear los disolventes volátiles.

2.1. CONSIDERACIONES A LAS FUENTES LITERARIAS-TRATADÍSTICA

De todo lo expuesto hasta el momento se pueden apuntar una serie de datos sobre las técnicas y sustancias empleadas en época medieval para la realización de los acabados. En primer lugar, con respecto a los barnices la existencia de menciones a ellos desde el siglo VI, generalizándose progresivamente éstas a partir del siglo XII, y cuya composición se repite a lo largo de los siglos, aunque con ciertas variaciones e innovaciones. Así, desde la obra de Teófilo hasta el *Manuscrito de Bolonia* en el siglo XV, la mayor parte de los que aparecen en los diferentes textos se confeccionan con aceite de linaza y sandáraca. Este barniz a partir de finales del siglo XIII o principios del XIV, con el *Manuscrito de St. Audemar*, se empieza a denominar en muchos textos

⁴²⁵⁹ Merrifield, M. P., 1999, nota 2, p. 329.

⁴²⁶⁰ Merrifield, M. P., 1999, rec. 262, pp. 521 y 523.

⁴²⁶¹ Merrifield, M. P., 1999, rec. 129, p. 447.

⁴²⁶² Merrifield, M. P., 1999, rec. 130, p. 449.

⁴²⁶³ Merrifield, M. P., 1999, rec. 131, p. 451.

⁴²⁶⁴ Ed cons. Hethergton, P., 1974.

⁴²⁶⁵ Hertherngton, P., 1974, rec. 84, p. 9.

vernice liquida, aunque en ocasiones se añaden o sustituyen ciertas resinas como el ámbar, la almáciga o la trementina. Sin embargo no aparecen resinas como el copal o la goma laca, si bien ciertos autores plantean dudas acerca del empleo de una variedad del copal, como aquel oriental o africano, que pudo haberse confundido con el ámbar. Por lo que atañe a la goma laca⁴²⁶⁶ aparece en los tratados como colorante y nunca como ingrediente de barnices.

El aceite más utilizado era el de linaza, del que se conocía el método para volverlo más secativo y clarificarlo, en un principio cociéndolo al fuego o calentándolo al sol. A partir de los siglos XII-XIII se empiezan a encontrar referencias a agentes secantes como la cal o el blanco de plomo, a los que se incorporan el sulfato de cinc y el alumbre en los siglos XIV-XV. El aceite de nueces también se cita en los textos consultados, aunque en menor medida que el anterior, para la realización de barnices y también para el pulimento de diferentes materiales como el hueso y las piedras preciosas.

El uso de aceites esenciales como el de espliego, adormideras o trementina⁴²⁶⁷ no figura en las recetas para la confección de barnices, ni tampoco el de disolventes volátiles como el petróleo o el alcohol. Este hecho resulta llamativo ya que se menciona la preparación por destilación del aceite de trementina y del alcohol, con el nombre de aguardiente, por un tal Marcus Graecus en el *Liber ignium ad comburendos hostes*⁴²⁶⁸: *Candela accensa, quae tantam reddit flammam, quod crines vel vestes tenentes eam comburit: Terebentinam et destilla per alembicum sicut aquam ardentem, quam impones in vino cui applicatur candela, et ardebit ipsa*⁴²⁶⁹. Además, el empleo de la nafta para elaborar barnices aparece en una receta de la parte más antigua de la *Hermeneia*⁴²⁷⁰. A pesar de estas referencias, el silencio de las fuentes al respecto nos hace dudar de la aplicación de los barnices esenciales o volátiles en época medieval. De ahí que aquellos utilizados pertenecieran en principio a la categoría de los barnices grasos.

En cuanto a la técnica de aplicación de los barnices, al ser espesos y poco flexibles dadas las proporciones que aparecen en las recetas, debían extenderse sobre las diferentes superficies en caliente con brocha, una esponja o incluso con la mano.

Por lo que respecta al uso de estos recubrimientos resinosos en el mobiliario, como hemos visto, los textos de época no aportan datos al respecto. Sin embargo, en la obra de Teófilo se recogen dos métodos para elaborar un barniz al aceite a extender sobre puertas de madera pintadas de rojo. Este barniz, que era el mismo que se empleaba en pinturas y esculturas, podría haberse utilizado también en el mobiliario pintado. Además, el hecho de que los barnices que figuran en los textos se destinaran en gran medida a superficies pintadas y doradas nos induce a pensar que pudieron haberse aplicado también en los muebles decorados con estas técnicas, presentes en ellos con

⁴²⁶⁶ Parece ser que la goma laca se importó en España a partir de la segunda década del siglo XIII. De hecho, en todas las tarifas antiguas de las aduanas de Cataluña desde el año 1221 en adelante se nombra la goma laca entre las drogas que venían de Levante. Capmany y de Montpalau, A., de, *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*, 1779-1792, vol. III, p. 173.

⁴²⁶⁷ El aceite o esencia de trementina se menciona únicamente en el siglo XV en el *Manuscrito de Bolonia* aunque no como diluyente de barnices.

⁴²⁶⁸ De fecha indeterminada, aunque según Berthelot es posiblemente anterior al siglo XIII, quien lo publica en su obra *La Chimie au Moyen Age*, 1967, vol. I, pp. 100-126.

⁴²⁶⁹ Berthelot 1967, vol. I, p. 118.

⁴²⁷⁰ Hethergton, P., 1974, rec. 84, p. 9.

profusión a lo largo de todo el medioevo. Refuerza este argumento el que en el texto de Cennini se indique que el procedimiento de barnizado allí descrito podía emplearse igualmente sobre cualquier trabajo pintado, a excepción de la pintura mural⁴²⁷¹. Así mismo este autor manifiesta, con relación a la ornamentación de cofres y arcas, que se seguían los mismos métodos utilizados sobre tabla al dorar, pintar, granear y barnizar⁴²⁷².

En relación al uso de barnices sobre los muebles de madera a la vista, en el *Manuscrito de Lucca* y después en el *Mappae Clavicula* se describe un barniz al aceite, denominado *Lucida ad lucides* que podía extenderse tanto sobre la pintura como sobre los trabajos de talla. Este dato nos permite plantear la hipótesis de que este barniz se usara también en el mobiliario tallado.

3. FUENTES DOCUMENTALES

3.1. INGLATERRA

En el siglo XIII encontramos la primera referencia expresa al barnizado del mobiliario, en concreto de dos cofres, en una factura inglesa del reinado de Eduardo I (1274-1295) que dice literalmente: *...Eidem [Stephano le Joignur] pro vernicione II. cofrorum VIII. d.*⁴²⁷³. De otras facturas del mismo periodo y procedencia se puede deducir, según Eastlake⁴²⁷⁴, que este barniz podría consistir en una mezcla de sandárac y aceite, ya que estas sustancias se repiten constantemente en dichos documentos, aunque en relación a la pintura. En este sentido se puede citar uno de ellos donde se recoge⁴²⁷⁵: *...Eidem pro XXIII. li. verniz XII. S... Hugoni le Vespunt pro XVIII. gal. Olei XXI. s.* y otro en el que se señala⁴²⁷⁶: *...Eidem pro XXII. li. verniz XI. s. I. d.* Dicho autor defiende su argumentación alegando que la palabra *vernix* o *vernisiu* en época medieval hacía alusión a una resina como la sandárac y no una mezcla líquida como el barniz. A lo que añade que en las facturas la cantidad de barniz se mide por peso y la del aceite por volumen⁴²⁷⁷. Salzman⁴²⁷⁸ comparte también esta tesis al hablar de las frecuentes menciones al *vernysshe* que figuran en las cuentas de los siglos XIII y XIV relativas a la construcción de edificios en Inglaterra. Además, este autor especifica que podría tratarse de sandárac o de otra resina similar. Así por ejemplo, en las cuentas del rey Enrique III (1261-1272) por las obras realizadas en la Abadía de Westminster en el año 1253 se recogen pagos realizados por compra de materiales entre los que se encuentra uno donde se citan el aceite y, probablemente, la sandárac que pudieron haberse utilizado para confeccionar barniz⁴²⁷⁹: *To Henry of Bridge*⁴²⁸⁰ *for oil and varnish*. Lo mismo

⁴²⁷¹ Cennini, C., 2000, cap. CLV, p. 192.

⁴²⁷² Cennini, C., 2000, cap. CLXX, p. 207.

⁴²⁷³ Publicadas y traducidas por Eastlake, C. L., 2001, cap. III, p. 50.

⁴²⁷⁴ Eastlake, C. L., 2001, cap. III, p. 51.

⁴²⁷⁵ Eastlake, C. L., 2001, cap. III, p. 52.

⁴²⁷⁶ Eastlake, C. L., 2001, cap. III, p. 53.

⁴²⁷⁷ Eastlake, C. L., 2001, cap. III, p. 51.

⁴²⁷⁸ Salzman, L. F., 1997, p. 171.

⁴²⁷⁹ Colvin, H. M., *Building Accounts of King Henry III*, 1971, p. 283.

⁴²⁸⁰ Uno de los proveedores habituales de materiales para las obras del Palacio y de la Abadía de Westminster. Colvin, H. M., 1971, p. 399.

puede decirse de otro pago del año 1265 por los materiales suministrados para las obras del Palacio de Westminster⁴²⁸¹:

To William of Page for 30 pounds of white lead, 3 pounds of vermilion, half a pound of azure, 2 pounds of varnish, 2 pounds of green, 2 pounds of orpiment and ochre... 1 quarter of sinople... To Reginald the Chandler for 4 gallons of oil, half a pound of varnish, and 1 ounce of azure, 1 quarter of sinople.

Vemos que en este documento figuran diferentes pigmentos junto a la sandárac y el aceite de linaza.

Sin embargo, de todos estos datos no es posible establecer conclusiones sobre el barnizado del mobiliario en el siglo XIII. No obstante, existen referencias bibliográficas al uso de barnices sobre las superficies de madera. Así, según Salzman⁴²⁸² en época medieval en Inglaterra se solían embellecer los enmaderamientos del interior de los edificios con una capa de ocre y barniz. También apunta la posibilidad de que en ellos se imitara el veteado de determinadas maderas, un método denominado *graining* en épocas posteriores. Así mismo, este autor indica que aunque en las cuentas el barniz aparece siempre en relación con la pintura, parece ser que se aplicaba también directamente sobre la madera sin pintar, citando como ejemplo de ello un documento del año 1357 de Rotherhinthe⁴²⁸³: *...for painting the timber of 7 chambers with rosine*⁴²⁸⁴ *... for painting the new gate with vernis*. También alude a un pago relativo al King's Hall de Cambridge del año 1434 donde se recogen la sandárac y, probablemente, la colofonia⁴²⁸⁵: *...for vernysch and resyn for the gate*.

Cabe mencionar también aquí que existen referencias a la importación en Inglaterra de dichas resinas y aceite para uso de los pintores. Un ejemplo lo tenemos en un documento de las aduanas londinenses del año 1390 donde, junto a diferentes pigmentos y al aceite de linaza, se relacionan 20,800 libras de *rosyn* y 557 de *vernysch*⁴²⁸⁶. Además en otro documento del mismo tipo de los años 1480-1481 aparecen, entre los géneros que traía un barco procedente de Rouen, distintos pigmentos y colorantes como el azafrán (*crocus*), tres barriles de aceite de linaza (*lynsed oleum*), tres barriles y medio de trementina (*turpentyne*) y 12 fardos de una goma indeterminada (*gumma*)⁴²⁸⁷.

Es probable que los materiales empleados por los pintores para confeccionar barnices también los utilizaran para barnizar el mobiliario. De hecho, según Eames, existen pruebas documentales de que artistas importantes que eran tanto pintores como tallistas hicieron o acabaron muebles para sus patrones en la Edad Media en Inglaterra⁴²⁸⁸. Así por ejemplo, en la cuentas del Guardarropa de Eduardo I aparece el pago al pintor del rey Walter of Durham por pintar y tallar una silla en el año 1299⁴²⁸⁹.

⁴²⁸¹ Colvin, H. M., 1971, p. 259.

⁴²⁸² Salzman, L. F., 1997, p. 159.

⁴²⁸³ Salzman, L. F., 1997, pp. 171, 172.

⁴²⁸⁴ Probablemente colofonia. Salzman, L. F., 1997, p.172.

⁴²⁸⁵ Ibídem nota anterior.

⁴²⁸⁶ Childs, W. R., "Painters' Materials and the Northern International Trade Routes of Late Medieval Europe", *Trade in Artist's Materials. Markets and Commerce in Europe to 1700*, 2010, p. 34.

⁴²⁸⁷ Childs, W. R., 2010, p. 36.

⁴²⁸⁸ Eames, P., *Medieval Furniture*, 1977, p. 243.

⁴²⁸⁹ Ibídem nota anterior.

En definitiva, toda la información recogida aquí nos permite plantear la posibilidad de que en los siglos XIII y XIV se emplearan los mismos barnices en las pinturas, los muebles y otros objetos pintados.

Con respecto al acabado a la cera, aunque no hemos localizado referencias documentales sobre su uso en los muebles, en las cuentas de Saint George's Chapel de Windsor Palace de los años 1426-1427 existe un pago por encerar una ventana o el marco de la misma que realiza un ensamblador de Windsor⁴²⁹⁰: *To John Hosrtede, joiner, of Windsor for making a fenestral of wood for a window in the chapel... Paid to Thomas Fletcher for the seryng of the said fenestral*. Este dato, que demuestra el empleo de la cera sobre las superficies de madera, nos inclina a pensar que podría haberse aplicado también sobre el mobiliario.

3.2. FRANCIA

En Francia, al igual que sucedía en Inglaterra, los pintores y los imagineros construyeron o acabaron muebles de lujo para sus patrones en la Edad Media⁴²⁹¹. En este sentido se sabe que la condesa de Artois y de Borgoña contrató en 1299 a varios *imagiers* para hacer diferentes trabajos en el Château d'Hesdin, entre los que se encontraban un crucifijo, mesas de altar, una escultura de San Luís, y unos armarios⁴²⁹²... *faire unes aumaries a mettre les aournemens de la capelle*⁴²⁹³. Así mismo, en el año 1300 el imaginero Gussin, uno de los que solía emplear la condesa de Artois, trabajó en *sieges et chieres cloans de la chambre de monsr...* del Château d'Hesdin⁴²⁹⁴. Del mismo modo, se sabe que el *imagier et peintre* de París Evrart Orleans suministró en 1313 a dicha condesa varias sillas, entre otros objetos⁴²⁹⁵. Por último, en las cuentas reales francesas figura la realización por un pintor de dos sillas para el rey en el año 1399⁴²⁹⁶: *Perrin Balloches, peintre, demourant à Paris... pour Mgr. Messier Loys de France, deux chaières, c'est assavoir l'une de salle l'autre de retrait, celle de salle peinte de finnes couleurs...*

En los documentos del país galo publicados en la bibliografía no hemos localizado referencias a los barnices del mobiliario. Sin embargo, para hacernos una idea de qué sustancias podían haberse utilizado en la época en estos objetos se pueden citar aquí los que se recogen en las relaciones de compras de aquellos empleados en los trabajos efectuados por los pintores en la corte de Borgoña de 1385 a 1402. Así, en ellas figura reiteradamente el término *verniss* que se adquiere al peso, es decir por libras, lo que podría significar, como ya hemos visto, que se trataba de un material sólido⁴²⁹⁷. Existe una sola excepción a este hecho en la relación de compras del año 1398, donde se menciona un *burette de verniss fin*⁴²⁹⁸ para su uso en los altares de Champmol. No obstante, en dichos documentos a veces aparece la expresión *verniss blanc y fin verniss cler*, cuyo coste por lo general era más elevado que el que se define como *verniss a*

⁴²⁹⁰ Salzman, L. F., 1977, p. 174.

⁴²⁹¹ Eames, P., 1977, p. 243.

⁴²⁹² Ibídem nota anterior.

⁴²⁹³ Eames, P., 1977, p. 10.

⁴²⁹⁴ Eames, P., 1977, p. 188.

⁴²⁹⁵ Eames, P., 1977, p. 243.

⁴²⁹⁶ Eames, P., 1977, p. 200.

⁴²⁹⁷ Nash, S., 2010, p. 161.

⁴²⁹⁸ Nash, S., 2010, p. 160.

secas, lo que nos induce a pensar que podrían ser barnices manufacturados en lugar de sandáracas. Además de las palabras de Nash se desprende, al referirse al precio de estos productos, que considera que se trata de barnices, especificando que podían elaborarse con una o más resinas, como la sandáracas, la almáciga o la colofonia disueltas en aceite secante⁴²⁹⁹.

Conviene señalar aquí que en ocasiones resulta difícil interpretar el término “barniz” si bien, como apuntan algunos autores⁴³⁰⁰, el contexto en el que aparece puede ayudar a despejar dudas. Pero, aun así, puede que no quede claro su significado. Como ejemplo de ello podemos citar el pago efectuado al pintor del duque de Borgoña Hue de Buologne, que se refleja en las cuentas de la corte de los años 1421-1422, por el gasto de materiales empleados en pintar un carruaje donde aparece el término barniz junto a diferentes pigmentos y aceite de nueces⁴³⁰¹:

...pour vernis et oille de nois... pour ocre, vermeillon, sinople, copperos flourée et autres menues couleurs... pour... livres de blanc de plont... Lesquelles estoffes ont esté mises et employées à paindre un charriot pour mesdemoiselles Anne et Agnès de Bourgogne suers de MS, les coffres appartenant audit chariot, ensemble les coliers et selles des chevaulz dudit chariot...

En este caso la palabra *vernis* puede aludir tanto a un barniz ya elaborado como a la resina sandáracas.

En el siguiente documento correspondiente a los pagos efectuados durante los años 1419-1420 por compras de materiales para dicha corte figura⁴³⁰²: *A Luppard d’Albain pour ung lot de huille de lynus... A lui pour demi livre de chire... A lui pour une livre de vernis... A lui pour une livre de myne*. Aquí podríamos interpretar que se trata de sandáracas, una resina que se utilizaría para elaborar barniz al disolverla en el aceite de linaza que también se menciona en el texto.

En cualquier caso, a pesar de las dificultades que existen para interpretar dicho término, de los documentos citados se extrae que las superficies pintadas se barnizaban, pudiéndose incluir también en ellas las de los muebles.

3.3. ITALIA

Con relación a Italia, cabe mencionar en primer lugar que en las normas gremiales del año 1283 de los *decentori* venecianos, conformado por pintores, miniaturistas y doradores, se hace alusión al barnizado de cajas, mesas y otros trabajos de madera⁴³⁰³. Además, existe constancia documental al barnizado en el siglo XIV de las superficies de taracea pictórica, como aquellas de las sillerías de coro. Un ejemplo lo tenemos en un pago del año 1337 efectuado a un especiero por suministrar “barniz cocido” para

⁴²⁹⁹ Nash, S., 2010, p. 161.

⁴³⁰⁰ Kirby, J., “Glossary”, *Trade in Artist’s Materials. Markets and Commerce in Europe to 1700*, 2010, p. 459.

⁴³⁰¹ Laborde, Compte de, *Les Ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l’industrie pendant le XV^e siècle*, I, 1849, p. 185.

⁴³⁰² Laborde, Compte de, 1849, p. 176.

⁴³⁰³ Huth, H., *Laquer of the West. The history of a craft and an industry 1550-1950*, 1971, p. 2.

barnizar las sillas del coro de la catedral de Orvieto⁴³⁰⁴: *...Cole Iannutii videlicet pro pretio IIIor librarum vernicis cocte pro inverniciando ligna cori dicte ecclesia ad rationem V soldorum pro qualibet libra et pro pretio unius libre olei simi lini...* Vemos que en este documento también se alude al pago de una libra de aceite de linaza. En 1347 se paga también a dicho comerciante por suministrar barniz para su uso en la misma obra⁴³⁰⁵: *...Cole Iannutii spetiario pro pretio III librarum vernicis cocte pro inverniciando dictam tabulam ad rationem VIII soldorum pro libra.* En 1431, cuando todavía no había finalizado la construcción del coro, se realiza un pago por la compra de barniz⁴³⁰⁶: *Pro venice pro coro soldos duos...*

Igualmente, existen referencias al barnizado de superficies de taracea en la catedral de Siena, como vemos en un documento del año 1388⁴³⁰⁷: *Item quod dictus magister Jacobus⁴³⁰⁸ teneatur et debeat... Item teneatur-totum dictum chorum bene invernichiare, videlicet in partibus ubi non vernichatum est.* Observamos que en el texto se indica que todo el coro debía barnizarse y especialmente aquellas zonas que no estaban barnizadas.

Así mismo, podemos citar el pago efectuado en 1468 por la compra de barniz en Venecia para acabar el coro de la iglesia de San Antonio en Padua⁴³⁰⁹: *Per libre 18 de vernixe e libre 6 de cola, comprade a Venexia, per lo choro...* Además, en el contrato firmado en el año 1462 por los hermanos Lendinara⁴³¹⁰ se estipulaba que este coro debía realizarse con madera de calidad y barnizarse donde fuera necesario⁴³¹¹:

Magister Christophorus et mag. Laurentius frates... de faciendo costruendo et laborando chorum praedicti conventos Fratrum S. Antoni Confessoris in Padua faciendo et fabricando stallus ipsius chori... qui stalli debeant esse laborati de bono lignamine cum foleis capitelis cum suis strafforis et cum tarsiis habentibus prospectivam, invernizati in locis condecetibus, in quibus debeant facere decem figuras Sanctorum...

Lorenzo de Lendinara también barnizó los bancos que construyó para la zona del altar de la misma basílica en el año 1470⁴³¹²: *Spesa de'dinari ha habudo maestro Lorenzo, intaiator over da Lendinara, che fe el coro, per li banchi atorno l'altaro grande, de marchá fato da sua fattura ducati 40 e per colle legni da tarsie e vernise ducati 3.*

Además, se sabe que entre los bienes que Lorenzo de Lendinara confió en 1469 a un amigo había un recipiente con barniz⁴³¹³: *Una pignata, zoé uno pitaneto, cum vernise liquida.* Por su parte, Fra Giovanni da Verona⁴³¹⁴ empleó también barniz para acabar el

⁴³⁰⁴ Wilmering, A. M., *The Gubbio Studiolo and its Conservation, II. Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of The Gubbio Studiolo*, 1999, p. 214.

⁴³⁰⁵ Ibídem nota anterior.

⁴³⁰⁶ Ibídem nota anterior.

⁴³⁰⁷ Ibídem nota anterior.

⁴³⁰⁸ Giacomo del Tonghio.

⁴³⁰⁹ Wilmering, A. M., 1999, p. 214

⁴³¹⁰ Cristoforo (nace hacia 1382 y muere después de 1454) y Lorenzo Canozi (1425-1477). También conocidos como “los Lendinara”. Ambos carpinteros, taraceadores y pintores. Wilmering, A.M., 1999, p. 201.

⁴³¹¹ Ibídem nota anterior.

⁴³¹² Ibídem nota anterior.

⁴³¹³ Wilmering, A. M., 1999, p. 41.

⁴³¹⁴ Carpintero, taraceador, tallista, arquitecto y escultor que nace entre 1457/1458 y muere en 1525. Wilmering, A. M., 1999, p. 201.

coro de Santa María in Organo de Verona, como se testimonia en un documento del año 1498⁴³¹⁵: *...in tre brenti de vernixe per lo choro...*

La naturaleza de estos barnices se desconoce pero es probable, como dice Wilmering⁴³¹⁶, que se tratara de la habitual *vernice liquida*.

Por último, cabe mencionar que antes de extender el barniz la superficie de madera debía prepararse adecuadamente para conseguir una superficie lisa. Para ello se utilizaban diferentes instrumentos entre los que se encontraban ciertos abrasivos, como la piel de pescado. Este dato aparece en un documento del año 1330: *Vannutio mei mercianti pro pretio duorum petiorum squtari piscis pro puliendo linguamine pro coro dicte Ecclesie*⁴³¹⁷. Después de igualarse la superficie, cuando se trataba de madera clara o de peor calidad, solía impregnarse con cola para impermeabilizarla y evitar que penetrara el barniz en el poro de la misma. La cola empleada podía ser de pescado, por su tonalidad clara, o de pergamino⁴³¹⁸. Una vez seca la superficie se lijaba. Los barnices se extendían con la mano o con trozos de tela o esponjas y se aplicaban en caliente para disminuir su viscosidad⁴³¹⁹.

4. CONCLUSIONES AL CAPÍTULO

En primer lugar y en lo que se refiere a los barnices se confeccionaban con resinas disueltas en aceite, principalmente de linaza, siendo el más habitual el denominado *vernice liquida* a base de sandáraca.

Con relación al barnizado de los muebles, a pesar de la escasez de referencias en los tratados de la época, de las fuentes documentales se desprende que este acabado se aplicaba ya en Inglaterra en los cofres en el último cuarto del siglo XIII. No obstante, ignoramos si estos eran pintados y/o dorados o en madera vista. El barniz utilizado era probablemente de sandáraca diluida en aceite de linaza. Pero también existen referencias al empleo en este país, en los siglos XIII y XIV, de barniz de colofonia sobre otros objetos de madera.

En lo referente a los muebles pintados es posible que también se barnizaran, dadas las reiteradas recetas e instrucciones que aparecen en los textos para confeccionar y aplicar barnices sobre la pintura desde el siglo X. Además, cabe recordar que en los tratados puntualmente existen referencias al barnizado de objetos de madera pintados, como es el caso de las puertas pintadas de rojo que menciona Teófilo sobre las que se aplicaba un barniz que podía elaborarse con sandáraca y quizá también con ámbar diluidos en aceite de linaza.

Así mismo, el hecho de que los pintores decoraran los muebles con pinturas, como figura en los documentos ingleses y franceses, permite plantear la hipótesis de que se acabaran con barniz tal y como hacían dichos artífices en las obras pictóricas. En consecuencia, es probable que se utilizaran las mismas sustancias, fundamentalmente la

⁴³¹⁵ Wilmering, A. M., 1999, p. 241.

⁴³¹⁶ Wilmering, A. M., 1999, pp. 35, 36.

⁴³¹⁷ Ibídem nota anterior.

⁴³¹⁸ Wilmering, A. M., 1999, pp. 40, 41.

⁴³¹⁹ Wilmering, A. M., 1999, p. 40.

sandáraca y el aceite de linaza aunque también podía hacerse uso de la colofonia, la almáciga, el ámbar o la trementina. Sin embargo, no hemos localizado estudios científicos que permitan corroborar este planteamiento. Además, en la actualidad gran parte de los objetos que sobreviven han perdido la pintura por haberse eliminado en diferentes momentos históricos. No obstante, en muchos casos todavía se conservan restos de ella en determinadas zonas de los muebles, como por ejemplo en los intersticios de la talla.

Por lo que respecta a los muebles con madera vista, existen datos concluyentes sobre el barnizado en Italia durante los siglos XIV y XV de sillas de coro, bancos y paneles con taracea pictórica. Ciertos autores han apuntado que el barniz utilizado podría ser la denominada *vernice liquida* confeccionada con sandáraca y aceite de linaza. Sin embargo, resulta inviable establecer con certeza el tipo de barniz empleado debido a las repetidas intervenciones llevadas a cabo en este tipo de obras, como lo demuestran las fuentes documentales, pudiéndose citar como ejemplo la sacristía norte de la catedral de Florencia que se reparó y limpió en 1463, 1649, 1830-1831 y 1883⁴³²⁰. Además, las reparaciones de estos objetos incluían el casi sistemático “lavado”, acuchillado y lijado de la superficie⁴³²¹, con lo que se hicieron desaparecer no solo el acabado original sino también los tintes que se aplicaban sobre la taracea para conseguir determinados contrastes cromáticos. Cabe mencionar también que en estas reparaciones se volvía a barnizar la superficie o se aplicaba cera. Este último acabado lo empleó Luigi Francolini en 1883 en la sacristía arriba citada⁴³²².

En cuanto al acabado a la cera o al aceite del mobiliario medieval, en los tratados no existe ninguna referencia a ellos. Sin embargo, al indicarse el uso de estos materiales para pulimentar otras superficies como aquellas de hueso, mármol o las piedras preciosas pudiera ser que se emplearan también en los muebles carentes de policromía y dorado. Además, conviene recordar aquí que los autores clásicos, conocidos en esta época, los mencionan en sus escritos en relación con los objetos de madera. De hecho, en una referencia documental inglesa del siglo XV, anteriormente citada, se alude al encerado de una ventana en St. George's Chapel de Windsor Palace⁴³²³.

Por último, señalaremos que ciertas arcas catalanas del siglo XV y principios del XVI presentan restos de color rojizo-anaranjado que según diferentes autores⁴³²⁴ corresponde a una pintura confeccionada con minio aglutinado en aceite de linaza. Como ejemplo de estos muebles podemos citar un arca de madera de chopo, procedente de Osona (Vic) del siglo XV (Fig. A.3) que se conserva en el Museo Episcopal de Vic⁴³²⁵, y otra del último tercio del siglo XV de la misma procedencia, que formó parte de la exposición que tuvo lugar en el Palau Robert el año 1994⁴³²⁶. Se ha afirmado que esta pintura tenía como objetivo tanto decorar las arcas como proteger la madera⁴³²⁷, por lo que podría considerarse como un acabado al aceite de estos muebles. No obstante, también nos planteamos la posibilidad de que estas arcas pudieran haberse barnizado en origen, ya

⁴³²⁰ Wilmering, A. M., 1999, p. 138.

⁴³²¹ Wilmering, A. M., 1999, pp. 135, 137, 138.

⁴³²² Wilmering, A. M., 1999, p. 41.

⁴³²³ Ver p. 630.

⁴³²⁴ Pascual i Armengou, J., “Caixa”, en *Moble Català*, catálogo de la exposición, 1994, p. 208.

⁴³²⁵ Museo Episcopal de Vic, inv. n.º 4357.

⁴³²⁶ Pascual i Armengou, J., 1994, p. 208.

⁴³²⁷ *Ibidem* nota anterior.

que la naturaleza de la pintura que las reviste es la misma que cita Teófilo⁴³²⁸ para pintar puertas de rojo y que después se barnizaban, probablemente con una mezcla de sandáracas o ámbar y aceite de linaza. También, cabe mencionar que en el manuscrito de Alcherius⁴³²⁹ se cita dicha pintura para su uso en mesas y otros objetos de madera, si bien el aglutinante a emplear podía ser también aceite de cañamón o de nueces.

⁴³²⁸ Hawthorne, J. G. y Smith, C. S., 1979, cap. 20, p. 27.

⁴³²⁹ Merrifield, 1999, rec. 335, p. 311.

CAPÍTULO IX. EDAD MODERNA

CAPÍTULO IX. EDAD MODERNA

I. SIGLO XVI

1. FUENTES LITERARIAS-TRATADÍSTICA

Antes de iniciar el análisis de las fuentes literarias de esta centuria señalaremos que al aparecer ya por entonces en ellas con mayor frecuencia los barnices destinados al recubrimiento de objetos de madera, se recogerán aquí solo aquellos textos que aportan información sobre este asunto. No obstante en ciertos casos y con relación a países como España, dada la escasez de referencias sobre acabados del mobiliario, se mencionarán otras fuentes más generales, de las que se puedan extraer datos sobre este asunto.

En este siglo las fórmulas tradicionales de barnices se amplían con la incorporación de nuevas sustancias como resinas y disolventes, si bien hay que tener en cuenta que muchas de las prácticas y materiales que recogen los tratados, probablemente surgieran antes ya que muchos de ellos consisten en recopilaciones de conocimientos y prácticas de taller transmitidos por vía oral. Algunas de dichas innovaciones aparecen ya reflejadas en la primera mitad de la centuria en el manuscrito italiano titulado *Secreti diversi*, también conocido como *Manuscrito Marciano*. Así, en este texto encontramos las noticias más antiguas sobre el uso del benjuí y del alcohol en los barnices. El empleo de esta última sustancia, como disolvente de las resinas, implica a su vez la aparición de los barnices volátiles, que se aplicaban también a las superficies de madera, como vemos en la siguiente receta a base de benjuí:

*Modi di fare vernice di Verse et prima di bengivi che secha etiam al'ombra.- Togli acqua vite stillata... due bengivi oz una diguaza in ampolla usque ad solutione belzui ut scis, et é fatta: serbala turata: questa è cosa finísima, quasi sopra miniature, et ogni altro lavoro fine di pasta, o colle o legname et cartone, et vetro.*⁴³³⁰

Otra de las innovaciones que se produce en esta época en relación a los barnices figura igualmente en este texto: *Item. Vernice d'olio di beza*⁴³³¹ *che secca al sole, et senza sole.- Togli olio di bezza...*⁴³³². Esta cita constituye una de las primeras menciones a la esencia de trementina como diluyente de las resinas y, en consecuencia, también a los barnices esenciales.

Por otra parte, la aparición de estos nuevos barnices motivó también grandes cambios en la técnica del barnizado ya que al secar rápidamente, por la pronta evaporación de los disolventes empleados, no era necesario calentar el objeto a diferencia de lo que sucedía con los barnices grasos, como se indica en las siguientes recetas para la realización de barnices a base de benjuí y alcohol, recogidas en este manuscrito:

*Item vernice ottima la quale si fa senza fuoco, et seccha senza sole prestísimo, et resta molto chiara...*⁴³³³ *... Item vernice di bengivi che secca prestísimo et puossi dare in ogni luogo perchè è chiara et mirabile in su ogni lavoro finísimo...*⁴³³⁴.

⁴³³⁰ Merrifield, M. P., 1999, rec. 394, p. 629.

⁴³³¹ Término italiano que se traduce como aceite/esencia de trementina. Merrifield, M. P., 1999, p. ccl.

⁴³³² Merrifield, M. P., 1999, rec. 403, p. 635.

⁴³³³ Merrifield, M. P., 1999, rec. 397, p. 631.

⁴³³⁴ Merrifield, M. P., 1999, rec. 396, p. 629

En la segunda fórmula se define el barniz resultante como “claro y precioso”, característica de los barnices volátiles en contraposición con los grasos, que tienen más tendencia a amarillear y son menos transparentes.

Por lo que respecta a los barnices grasos, de este manuscrito se desprende que seguían siendo de uso común en la época, dada la recurrente mención a los mismos, y que se aplicaban sobre todo tipo de superficies incluidas las de madera. Para su confección se empleaba tanto el aceite de linaza como el de nueces, aunque este último en menor medida, como vemos en las siguientes recetas destinadas también a superficies de madera:

*Vernice di Mastice optima per Liuti, quoio, dipinture di Tavola et di tela, per lavori di legname et cartoni. Togli tre oz d'olio di lino colato et chiaro, et quocilo, poi abbia un oz ½ di mastice pesto et macinato, et metilo in sul' olio a poco a poco mestando in modo che si solva et incorpori bene con l'olio.... mettivi un poco di allume di roccha... et sta al fuoco tanto che si risolva et incorpori... et colala con pez lina vecchia et buona, et è fatta*⁴³³⁵.

Vemos que este barniz se confeccionaba con almáciga, a diferencia de otro que se elaboraba probablemente con sandáraca:

*Item vernice ex Mag. Jacobo de Monte S. Savino sculptore provata. Et serve a ogni lavoro et in ogni materia. Togli una oz di vernice in grani macinata sottilissima et tre oncie di olio di noce chiaro; quoci l'olio lento igne in pignattino invetriato, come si cuoce l'olio di lino: poi mettivi su la vernice... poi mettivi su... incienso chiaro... et si vuoi poi mettivi tanto allume di roccha arsi et pesto che condisca questa materia virtute sua. Poi colala per peza lina poi tienla al sole, et al sereno poi colala per declinatione...*⁴³³⁶.

De estas fórmulas comprobamos también que para preparar los aceites se seguían métodos similares a los de la época anterior, ya que estos se cocían con el añadido de sustancias secativas como el alumbre.

Los barnices grasos aparecen a veces bajo la denominación de *vernice commune*:

*Item. Vernice ottima comune et buona da invernichare quello che vuoi. Togli olio di lino chiaro et buono, oz. 2 Pece Grecha chiara et bella... quoci l'olio lento ingne, poi vi meti la pece pesta a poco a poco tanto che incorpori bene, poi mettivi un poco di allume di roccha... et quando è incorporato et cotta a sufficientia... colala et serbala, et usala...*⁴³³⁷.

Este barniz, confeccionado con colofonia disuelta en aceite de linaza, se podía adquirir ya preparado en las boticas para barnizar la madera, como se dice en este manuscrito: *...togli vernice fatta da inverniciare, quanto migliore è tanto è meglio: ma basta di quella comune che vendono gli spetiali per invernigar legname et ogni cosa...*⁴³³⁸.

Por otra parte, en este texto se empieza a percibir la intencionalidad estética buscada con la aplicación de los barnices y que consistía, fundamentalmente, en lograr que las superficies sobre las que se extendían brillaran como el cristal. Un objetivo que a partir de entonces sería uno de los más buscados, acrecentándose progresivamente con el paso del tiempo. Citamos a continuación una receta ilustrativa al respecto:

⁴³³⁵ Merrifield, M. P., 1999, rec. 400, p. 633.

⁴³³⁶ Merrifield, M. P., 1999, rec. 398, p. 631.

⁴³³⁷ Merrifield, M. P., 1999, rec. 405, p. 637.

⁴³³⁸ Merrifield, M. P., 1999, rec. 329, p. 619.

Item Vernice che si distende come olio et seca presto et è molto lustrante et bella et pare uno specchio di vetro et per stare a la cosa et sopra liuti et simile cose è mirabilie. Togli per una misura: una libra d'olio di linseme, et quocilo come si fa in una pignatta invetrata netta, poi vi metí su meza libbra di pece grecha... pulverizzata et mesta quando la meti, tanto che si incorpori bene a fuoco dolce, poi vi metí su meza libbra di mastice macinato, et quando lo metí perchè ei rigonfia leverai però la pignata da fuoco et metilo su a poco a poco mestando et incorporándolo bene, poi torna la pignata al fuoco et mesta tanto che si solva ogni cosa bene... et per legname et per carta et corame et ogni dipintura et lavoro farà un opera bellísima et per stare alla aqua...⁴³³⁹.

Como vemos, este barniz graso destinado a los objetos de madera, entre otros, constituye una variante de la tradicional *vernice comune* ya que además de colofonia se utiliza almáciga en la misma proporción.

En lo que se refiere al acabado a la cera o al aceite en este manuscrito no existe mención alguna a tales procedimientos.

En 1555 se publica en Italia el texto *De Secreti del Reverendo Donno Alessio Piamontese*, escrito por Girolamo Ruscelli con el seudónimo de Alejo Piamontés⁴³⁴⁰. En él se recogen formulas destinadas a la preparación de barnices. Éstas incluyen indicaciones para la realización tanto de barnices grasos como volátiles aplicables, entre otras, a las superficies de madera:

Para hacer un licor, el cual usan para dar barniz, encima de las figuras.- Aceite de lineso tomen, y háganlo destilar en alquitara de vidrio, después tomar barniz de ambres⁴³⁴¹ que sea lindo tres onzas y el dicho aceite una onza y encorporelo bien con fuego lento, después usenlo caliente a manera de barniz y saldrá bien en madera, en tela y en toda obra y labraran con mucha destreza⁴³⁴².

En este texto aparece la primera alusión a un barniz volátil realizado con benjuí que podía aplicarse en los muebles:

Para hacer goma la cual llaman barniz, muy buena para dar lustre al oro, y a todas las otras cosas hechas de colores y sin colores: Tomad menjuy⁴³⁴³ y moledlo entre dos hojas de papel lo mejor que pudieres y ponedlo en una redomica, y echad tanta aguardiente que sobrepue tres o cuatro dedos, de azafran cinco o seis pelos no muy molidos, o enteros y dejadlo uno o dos días. Hecho esto colalo y cuando hubiers dorado alguna cosa con el pincel embarnizad con ella la obra dorada y tornarase luciente y hermosa aquesta materia presto se seca y dura despues mucho tiempo... Con aquesta goma o barniz podeis embarnizar divesas cosas pintadas o no pintadas, como son mesas y cajas y principalmente cosas de ebano, o de nogal...⁴³⁴⁴.

La última frase de esta receta contradice la extendida creencia de que esencias como el ébano o el nogal no se barnizaban en esta centuria, sino que simplemente se acababan con cera o aceite.

⁴³³⁹ Merrifield, M. P., 1999, rec. 399, pp. 632, 633.

⁴³⁴⁰ Ed. española consultada, Alcalá 1647.

⁴³⁴¹ El término *ambres* podría referirse al ámbar.

⁴³⁴² Piamontese, A., 1647, L. IV, p. 276.

⁴³⁴³ Término que se utilizaba en España en la época para designar el benjuí: *Vocablo corrompido de benjuí*. Covarrubias, S. de, 2003, p. 799.

⁴³⁴⁴ Piamontese, A., 1647, L. V, p. 131.

Además, en esta obra encontramos otra novedad y que consiste en la descripción del proceso de preparación del aceite de espleigo, aunque solo para usos medicinales⁴³⁴⁵.

Otro texto que proporciona fórmulas para la elaboración de barnices es el que publica Timoteo Rosello con el título *Della Summa de'secreti Universali*⁴³⁴⁶. El citar aquí esta obra se debe a que en ella se describe la *vernice liquida*, uno de los barnices mas extendidos en la época y que probablemente se aplicó también sobre las superficies de madera vista, pintadas o doradas. Rosello refiere dos métodos para su preparación, el primero a base de sandáraca y aceite de linaza: *A far Vernice liquida. Piglia lib.i. de goma de vernice, e lib.iii. d'oglio de linosa, e poni al fuoco e fa bollire...*⁴³⁴⁷. En el segundo se hace uso del mismo aceite y ámbar: *A far Vernice liquida e gentile.- Piglia libre iii d'oglio de linosa e lib. I. de ambre giallo...*⁴³⁴⁸.

En el *Compendio de secreti rationali*, escrito por Leonardo Fioravanti en 1564⁴³⁴⁹ existe una referencia al “barniz común”⁴³⁵⁰, confeccionado con colofonia y aceite de linaza, los mismos ingredientes que se citan en el *Manuscrito Marciano*⁴³⁵¹, y que se extendía sobre objetos de madera.

Cabe mencionar aquí también el tratado de Giovan Battista Armenini *De'Veri precetti della pittura*⁴³⁵². En él se recogen barnices para la pintura que incluyen los esenciales, a base de esencia de trementina o de petróleo; los grasos realizados con aceite de nueces y los volátiles confeccionados con alcohol. Como ejemplo de estos últimos Armenini⁴³⁵³ menciona el que cita Piamontese⁴³⁵⁴ a base de benjuí y alcohol aplicable, entre otros, a los muebles.

A finales del siglo XVI en la obra del escritor y médico alemán Andreas Libavius⁴³⁵⁵ volvemos a encontrar recetas que indican la pervivencia de fórmulas antiguas para la preparación de barnices:

*Olei lini libras tres, aluminis usti, resinae depuratae, allii, singulas semiuncias, misce et cuoque donec cesset spuma. Cape postea succini libram, pone in ollam cujus operculum habeat foramen amplitudini digiti minoris quem auricularem vocant. Affunde parum olei, coque super trípode et ferreo bacillo per foramen inserto move ut eliquescat. Cum deliquit solutumque est affunde oleo ante preparato ut dictum est et coque ad consistetiam vernicis*⁴³⁵⁶.

Esta receta, a base de ámbar y aceite de linaza, es muy parecida a la de Teófilo⁴³⁵⁷ y que también repiten otros textos de época medieval y moderna, aunque aquí se mejora con el añadido de alumbre y esencia de trementina. Recogemos esta fórmula, aunque no

⁴³⁴⁵ Piamontese, A., 1647, L. III, p. 212. .

⁴³⁴⁶ Publicado en Venecia en 1555, ed. consultada 1559.

⁴³⁴⁷ Rosello, T., 1559, L. II, cap. 39, p. 127.

⁴³⁴⁸ Rosello, T., 1559, L. II, cap 40, p. 128.

⁴³⁴⁹ Ed. consultada 1675.

⁴³⁵⁰ Fioravanti, L., 1675, L. III, p. 178.

⁴³⁵¹ Merrifield, M. P., 1999, rec. 405, p. 637.

⁴³⁵² Publicado en Rávena en 1586, ed. consultada 1988.

⁴³⁵³ Armenini, G. B., 1988, L. II, cap. IX, p. 146.

⁴³⁵⁴ Piamontese, A., 1647, L. V, p.131.

⁴³⁵⁵ *Singularia*, 1599-1601, recogido por Eastlake, C. L., 2001, cap. IX , pp. 289, 290, 291.

⁴³⁵⁶ Recogida por Eastlake, C. L., 2001, cap. IX, p. 291.

⁴³⁵⁷ Teófilo, 1979, cap. 20, pp. 28, 29.

hace referencia a los muebles, ya que Eastlake⁴³⁵⁸ considera que un barniz de estas características pudo haberse empleado en ellos al proporcionar el ámbar durabilidad al barniz, lo que resultaba apropiado para proteger las superficies de madera. De hecho, barnices de características semejantes se utilizarán posteriormente, como veremos más adelante, en los muebles. Por otro lado, Libavius afirma al hablar del ámbar que cuando se disolvía en aceite formaba el “barniz de los alemanes”⁴³⁵⁹, lo que parece indicar su frecuente uso en la época en Alemania.

En 1573 se edita en Inglaterra un texto anónimo, atribuido a Richard Tottil, titulado *A very Proper Treatise wherein is briefly sett forth the Art of Linning*⁴³⁶⁰. Se ha considerado el primer manual inglés sobre técnicas pictóricas y trata sobre la miniatura de manuscritos y blasones heráldicos. En él aparece una receta para confeccionar un barniz, aplicable a las superficies doradas, que era muy duradero, aportaba brillo y secaba inmediatamente. Éste se elaboraba con benjuí, aguardiente y unas hebras de azafrán:

*Take bengelwyn... put in a vial and pour upon it good acquavitae that it be above the bengelwyn three or four fingers, and let it steep a day or two. Then put to it for half a vial of such acquvitae, five or six chives of saffron... This done, strain it and with brush varnish therewith anything gilded which will become bright and shining drying itself immediately, and so will continue the brightness many years...*⁴³⁶¹

Vemos que este barniz es idéntico al que cita Piamontese⁴³⁶² destinado a objetos pintados, mesas y cajas de ébano y nogal. Sin embargo, en este texto se indica que para barnizar los anteriores objetos se utilizaba el mismo barniz pero eludiendo el uso de azafrán:

*And the said varnish made with bengelwyne and aquavitae only is very good to varnish all things as well painted as not painted, for it makes tables and cofres of Walnut and hebeny to giltter if it be laid upon them and all other like things... preserves, aids the color, and dries incontinent without taking any dust or filth...*⁴³⁶³

En esta obra se cita otro barniz destinado al mismo tipo de objetos que el anterior a los que aportaba un bello brillo. Se elaboraba con almáciga y aceite de trementina y se extendía también a brocha:

*Take two ounces of hard (gum) mastic and stamp it and put it into a little new pot, and so melt it on a soft fire, this done, put to it one ounce of the oil of a fir tree, an so let them boil a little evermore stirring them together, but let it boil almost nothing, for it boil too much the varnish will be too clammy... then spread it upon your work with a brush as thin as you may, and it shall have a very fair gloss or luster, and it dry incontinent if you shall set it in the sun*⁴³⁶⁴.

⁴³⁵⁸ Eastlake, C.L., 2001, p. 290.

⁴³⁵⁹ El empleo del ámbar fue muy extendido en Alemania gracias a la disponibilidad de esta resina, procedente de yacimientos de coníferas fósiles del mar Báltico. De hecho, este país suministraba ámbar al resto de las naciones europeas durante los siglos XVI y XVII.

⁴³⁶⁰ <http://reocities.com/CollegePark/Library/2036/LIM1.HTM>

[Consulta: 28 de octubre de 2011]

⁴³⁶¹ Ibídem nota anterior.

⁴³⁶² Piamontese, A., 1647, L. V., p. 131.

⁴³⁶³ <http://reocities.com/CollegePark/Library/2036/LIM1.HTM>

⁴³⁶⁴ Ibídem nota anterior.

En el año 1594 se publica en Londres *The Jewell House of Art and Nature: Containing Divers, Rare and Profitable Inventions*, obra de Hugh Plat (o Platt). En este texto, que consiste en una colección de recetas para la preparación de pigmentos vegetales, colas, óleos y barnices, encontramos la que podría ser una de las primeras menciones al uso del aceite de linaza como acabado. Se trata de la descripción del proceso para igualar cromáticamente piezas de roble o nogal nuevas añadidas a un objeto más antiguo, construido con una u otra de estas maderas:

*To make a new peece of Walnut tree or wainscot to be of one selfe-same colour with the old. First straine walnut rindes well putrified with some liquor, and with a sponge rubbe over your wood thoroughlie well, and alter it is drie, rub the same over again with good linseed oile, & it will become fo an excellent brown colour; then if the other wood which you would have match with it, do much differ fro the new in colour, you must also with fine sand, skooore off all the filth and grease of your olde wood, and then rub it also over with linseed oile. Some take broken beere only. By these meanes I had an old wainscot window that was peececed out with newe wainscot by a good worksmen, and both becam verie suteable and of one colour*⁴³⁶⁵.

Vemos que las piezas nuevas de madera se teñían con nogalina y cuando secaba la superficie se frotaba con aceite de linaza. Esta sustancia podía aplicarse también en la madera antigua.

En España los tratados específicos sobre técnicas artísticas en el siglo XVI constituyen un hecho anecdótico, como es el caso del manuscrito anónimo titulado *Reglas para pintar*⁴³⁶⁶. Sin embargo este texto sirve de poca ayuda a los efectos de nuestro estudio, a excepción de las referencias a los aceites de linaza y nueces, de uso habitual en el campo pictórico y que por tanto se podrían haber empleado también en los acabados del mobiliario.

No obstante, contamos con publicaciones de carácter medicinal de las que, a pesar de no contener referencias explícitas a la técnica que nos ocupa, es posible extraer información sobre ciertas sustancias que pudieron haberse utilizado para elaborar barnices en nuestro país. En este sentido se puede destacar la traducción comentada al español de la obra clásica de Dioscórides, ya citada en capítulos anteriores, realizada por Andrés Laguna *Acerca de la materia medicinal y los venenos mortíferos*⁴³⁶⁷. En ella se habla de resinas como la almáciga, la mirra, el incienso, y las distintas clases de trementinas, indicando su procedencia y cualidades. También se refiere Laguna a la colofonia aclarando *La que vulgarmente se llama Colophonia por las boticas, no es otra cosa sino aquella especie de resina cocida, cuyo cocimiento nos enseño Dioscorides...*⁴³⁶⁸. En cuanto a la sandárac a la identifica con la palabra *vernix*, al igual que sucede en otros países desde época medieval, y explica los diferentes significados del término en función del texto en el que aparezca:

⁴³⁶⁵ Plat, H., 1594, p. 21. <http://pfollansbee.wordpress.com/category/seventeenth-century-originals/> [Consulta: 19 de diciembre de 2011]

⁴³⁶⁶ Manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela, publicado por Rocío Bruquetas, “Reglas para pintar, un manuscrito anónimo del siglo XVI”, *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, nº 24, 1998.

⁴³⁶⁷ Publicada en Salamanca en 1570. Ed. facsímil consultada, 1983.

⁴³⁶⁸ Dioscorides., 1983, L. I, cap. LXXIII, p. 57.

Mana del Enebro una cierta goma, semejante a la almastiga: la cual se dice vernix⁴³⁶⁹, y Sandarax, en la lengua Arabica: por donde algunos idiotas corruptamente la dan nombre de Sandaraca: dado que la Sandaraca de Dioscorides, y de todos los Griegos, es una edpecie de Oropimente, roja, venenosa, y muy corrosiva. Por eso conviene advertir, que á do quiera que hallaremos efcripto en los libros de los Arabes Sandaraca, fe debe entender la goma del Enebro, que llamamos vulgarmente grassa en Castilla: ansi como el Oropimente, quando en el libro de los autores Griegos la vieremos⁴³⁷⁰.

También detalla la composición del “barniz líquido”: *Hacese d’esta goma de Enebro, y del aceite de simiente de lino, un barniz liquido, muy util para dar à las pinturas buen lustre, y para embarnizar toda suerte de hierro...*⁴³⁷¹. Este autor no menciona resinas como el benjuí, la goma laca o el copal, lo que no implica que se desconociera su existencia en nuestro país por entonces, ya que al tratarse de una traducción de un texto de época clásica probablemente solo se citan aquellas sustancias que aparecen en el original.

Entre los aceites secantes alude al de nueces y al de linaza⁴³⁷². También especifica con relación a la cera: *La cera tira por la mayor parte al color amarillo, empero hacese blanca, lavándola: así como verde, si se mezcla con cardenillo: roja con bermellón, y finalmente negra, con el hollín de la tea, o con papel quemado*⁴³⁷³. Quizá la cera teñida pudiera haberse empleado como acabado de los muebles, como veremos se hacía en Inglaterra en el siglo XVII⁴³⁷⁴.

Además en otros textos de carácter medicinal, donde se describen sustancias procedentes de tierras americanas, se pueden extraer datos sobre ciertos materiales que pudieron emplearse en la centuria para confeccionar barnices. Entre ellos cabe citar la *Historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias occidentales que sirven en Medicina*⁴³⁷⁵. En esta obra encontramos referencias a resinas como el copal: *Traen de Nueva España, dos géneros de Resinas que se parecen mucho. La una dellas llaman Copal... El copal es una Resina muy blanca, y muy lucida y transparente*⁴³⁷⁶. Es probable que esta resina se introdujera en Europa por primera vez a través de España. A pesar de ello el copal no figura en los recetarios españoles hasta el siglo XVIII, mientras que en algunos ingleses e italianos se cita con anterioridad como ingrediente de los barnices.

Del mismo modo en textos de historia natural, como la *Historia Natural y Moral de las Indias*⁴³⁷⁷ que escribe José de Acosta, existen referencias a sustancias obtenidas en America así como a sus usos alimenticios y medicinales. Entre ellas se encuentran algunas empleadas en la época en Europa como ingredientes de los barnices:

⁴³⁶⁹ Este autor aclara también el significado de la palabra sandáraca, que identifica con la resina de enebro llamada *vernix por las boticas*. Dioscórides, 1983, L. I, cap. LXXX, p. 547.

⁴³⁷⁰ Dioscórides, 1983, L. I, cap. LXXXIII, p. 62.

⁴³⁷¹ Ibídem nota anterior.

⁴³⁷² Dioscórides, 1983, L. I, cap. XXXII, p. 36; L. II, cap. XCIII, p. 190.

⁴³⁷³ Dioscórides, 1983, L. II, cap. LXXXV, p. 178.

⁴³⁷⁴ Evelyn, J., *Sylva, a discours on forest trees*, 1664, ed. cons. 1729, L. II, cap. IV, p. 136.

⁴³⁷⁵ Monardes, N., Sevilla 1565, ed. facsímil 1574.

⁴³⁷⁶ Monardes, N., 1574, p. 3.

⁴³⁷⁷ Publicada en Sevilla en 1590, ed. facsímil 1972.

*...algunas cosas hay, que notoriamente muestran averse ordenado de su Criador para medicina y salud de los hombres: como son licores o aceites, o gomas, o resinas que echan diversas plantas...*⁴³⁷⁸.

Entre estas sustancias se menciona una vez más el copal: *Tienen diversas materias para perfumes, y para medicinas como es el Anime*⁴³⁷⁹ *... que viene en grande cantidad...*⁴³⁸⁰.

Por otro lado, en esta obra aparece una referencia a los barnices al definir Acosta el aceite de trementina: *El aceite que llaman de Abeto tambien de alla lo traen, y medicos y pintores se aprovechan assaz de el: los unos para sus emplastos y los otros para barniz de sus imagenes*⁴³⁸¹.

Por último, cabe señalar que en los textos de la centuria consultados no hemos localizado ninguna referencia al acabado a la cera. Sin embargo, ésta debió aplicarse sobre la superficie de madera vista de ciertos muebles, como podemos deducir con relación a nuestro país de la aseveración del padre Sigüenza al hablar de la madera de caoba, de la que admira su pulimento natural que no necesita *ni ceras ni aceites*⁴³⁸². Lo mismo puede decirse con relación al acabado al aceite.

1.1. CONSIDERACIONES A LAS FUENTES LITERARIAS-TRATADÍSTICA

De toda la información que aportan los textos aquí citados se pueden extraer determinadas conclusiones sobre los acabados de las superficies de madera del siglo que nos ocupa. Así, se aprecian cambios significativos con respecto a épocas anteriores en la naturaleza de las recetas para barnices, tanto en lo que se refiere a los disolventes como a las resinas empleadas para su realización. Estas innovaciones se traducen con respecto a los disolventes en el empleo de aquellos denominados volátiles, como el alcohol, y de los esenciales, entre los que se encuentran el aceite o la esencia de trementina. El uso de estas sustancias determina la aparición de dos nuevos tipos de barnices, que toman su nombre genérico de dichos disolventes: los barnices volátiles y los esenciales. Estos barnices nacen probablemente en Italia, en función de los datos que aportan los textos consultados.

Además, la aparición de estos nuevos recubrimientos resinosos trae consigo un cambio en la técnica del barnizado, debido a la rápida evaporación de los disolventes volátiles, que propicia el secado más rápido de las mezclas, sin necesidad de aplicar calor. Por otro lado, esto determina que los resultados obtenidos con su empleo sean mejores, ya que la acumulación de polvo en superficie disminuye durante el proceso de barnizado, inconveniente siempre presente al aplicar los barnices grasos, debido su lento secado. Además, las superficies que se consiguen con ellos son más claras, brillantes y se asemejan en mayor medida al cristal.

⁴³⁷⁸ Acosta, J de, 1972, L. IV, cap. 28, p. 263.

⁴³⁷⁹ Término empleado en la época en España para designar al copal: *Lagryma, goma, ó refina de un arbol que fe cria en las Indias Orientales y Occidentales, mui parecida y semejante al Infienfo*. Covarrubias, S., 2003, p. 122.

⁴³⁸⁰ Acosta, J. de, 1972, L. IV, cap. 29, p. 265.

⁴³⁸¹ Acosta, J. de, 1972, L. IV, cap. 29, p. 266.

⁴³⁸² Sigüenza, fray José de, *Historia primitiva y exacta de El Monasterio del Escorial*, 1605. Ed. cons. 1967, p. 179.

En cuanto a las resinas, a las empleadas en tiempos medievales, como el ámbar o la sandárac⁴³⁸³, se añaden otras ya conocidas pero que aparecen con mayor profusión, como la colofonia⁴³⁸⁴, la almáciga e incluso algunas nuevas como el benjuí. Esta última se cita por primera vez a mediados del siglo XVI como base de barnices volátiles, aunque nunca de los grasos.

Cabe mencionar también que en ciertas obras⁴³⁸⁵ se informa sobre la venta en las boticas de barnices para la madera ya confeccionados, como es el caso del denominado *vernice commune* cuyos ingredientes eran la colofonia y el aceite de linaza.

Por lo que respecta a los acabados del mobiliario, los tratados recomiendan por primera vez el uso de barnices volátiles a base de benjuí sobre muebles de ébano y nogal⁴³⁸⁶.

En lo que atañe al aceite, en una obra inglesa de la última década de la centuria⁴³⁸⁷ aparece la que podría ser una de las primeras menciones a su empleo sobre objetos de madera de nogal o de roble. Sin embargo, no hemos localizado ninguna alusión en la literatura de época a la utilización de la cera como acabado de las superficies de madera.

2. FUENTES DOCUMENTALES

2.1. ESPAÑA

En los documentos españoles consultados hemos encontrado algunas referencias al uso de barnices en los muebles, como vemos en el que recogemos a continuación y del que se extrae la aplicación de barniz en una cama⁴³⁸⁸:

Cuentas de la furriera del año 1564... Memoria de lo que tengo hetso para somilero del corpo de su majestad de principio e aderesado una cama de campo que lo hise una tablilla... mais quatro volas para la cavessera por madera y bernis y mi travaiso...

Además, podemos citar el pago efectuado al pintor Juan Becerra en el año 1566⁴³⁸⁹:
...por el barnizar y dar de negro por de dentro a los 19 cajones grandes de larmeria q estan en la sala del cuarto de las caballerizas...

Igualmente, en una cuenta del entallador Quero de Leon del año 1569 figura la aplicación de barniz en un mueble de marquetería con ocasión de su restauración⁴³⁹⁰:

Quenta de las obras que yo Quero de Leon entallador de la rreina n^{ra} señora...

⁴³⁸³ Esta resina sigue identificándose con la palabra barniz en numerosas recetas, aunque en ocasiones podría haberse empleado también el término ámbar para definirla.

⁴³⁸⁴ Resina que aparece en los textos italianos con el nombre de *pece greca* y en los ingleses con el de *rosin*.

⁴³⁸⁵ Ms. Marciano, en Merrifield M. P., 1999, rec. 329, p. 619.

⁴³⁸⁶ Piamontese, A., 1647, L. V., p. 131.; Tottit, R., 1573, s/p.

⁴³⁸⁷ Plat, H., 1594, p. 21.

⁴³⁸⁸ AGP, AG, leg. 895.

⁴³⁸⁹ AGP, AG, leg. 43, exp. 1.

⁴³⁹⁰ AGP, AG, leg. 5231, exp. 4.

Por mandado del exmo señor conde de vargas mayordomo mayor y orden de Juan del castillo su guarda de damas y aposentador de palacio... mas adereze un bufete⁴³⁹¹ de alemania⁴³⁹² de las serenissimas ynfantas estava todo quebrado y le puse muchas piezas de colores y le barnize.

También en un pago del año 1591 se hace referencia al barnizado de varios muebles, dos de ellos de marquetería⁴³⁹³:

A melchor vazquez (Feistin) entallador alleman⁴³⁹⁴ ciento y cuarenta y siete Reales por el aderezo de seys scriptorios del P. e N. señor en esta manera/cincuenta y cinco Rs por aderezar un scriptorio grande de Marqueteria labrado por dentro y fuera con la tapa q se levanta a manera de puerta y por barniçarle todo q estava gastado y maltratado... Diez y ocho Reales por barniçar otro scriptorio contador de marqueteria de alemania/ veynte y quatro Reales por barnizar una scribania que servia Al P.e N. S.r questava muy gastada y hazelle una figurilla q le faltava en una esquina....

Asimismo, en otro documento del año 1591 se alude al pie de una mesa barnizado⁴³⁹⁵:

...dezimos andres de herrera aparejador de las obras de carpintería de palacio y frco de vargas maestro de obras que nosotros emos visto y tasado un pie de mesa de nogal que esta en las bovedas nuevas de palacio debaxo de la galeria yaposento nuevo de su mgta donde esta en una mesa de mármol embutida de diferentes jaspes y visto y tasado por menudo cada cosa de porsí asi el nogal y ensamblaxe y la talla y el dorado y barnizado...

Esta mesa la encontramos en otro documento del mismo año⁴³⁹⁶:

Certificación de Juan de Herrera, aposentador de Palacio, de cómo el pié de nogal está en el Alcazar al servicio de su Mag... Certifico yo Joan de Herrera Aposentador de palacio que un pie de mesa de talla y dorado y barniçado de nogal que Joan de Valencia compro de la Almoneda de maese Antonio entallador esta en palacio y sobre el esta una mesarrica de talla de jaspes junto con otras mesas que allí tiene Su mag...

De ambos textos deducimos que se trataba de un soporte de nogal con toques de oro. Sin embargo, no resulta posible determinar si toda la superficie estaba barnizada o únicamente el nogal. Tampoco nos permiten conocer las características del barniz utilizado en este mueble, al igual que sucede en el resto de los documentos más arriba citados.

En lo referente al acabado al aceite, se menciona su uso en las facturas de ciertos artífices por la reparación de diferentes muebles. Este es el caso de la que emite Antonio de Espinosa en el año 1585⁴³⁹⁷:

⁴³⁹¹ *Mesa de una tabla que no se coge, y tiene los pies clavados, y con sus visagras, que para mudarlos de una parte a otra o para llevarlos de camino se embeven en el reverso de la mesma tabla.* Covarrubias, S. de, 2003, p. 243.

⁴³⁹² En los documentos se designan así los muebles decorados con marquetería alemana a base de diferentes maderas coloreadas siguiendo la técnica empleada a partir de mediados del siglo XVI en el sur de Alemania, principalmente en Augsburgo, denominada *Gesägteintarsia*. Aguiló, M. P., “En torno a la sabiduría. Un programa iconográfico en un mueble alemán de marquetería del siglo XVI”, *B'09. Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, nº 5, 2010, p. 20.

⁴³⁹³ Pérez de Tudela, A., “Mobiliario en el Escorial en tiempos de Felipe II: una aproximación documental”, *El mueble del siglo XVI: mueble per a l'etat moderna*, 2011, p. 32.

⁴³⁹⁴ Ebanista que tasó el mobiliario de Felipe II. Aguiló, M. P., 1993, p. 381.

⁴³⁹⁵ AGP, AP, El Pardo, caja 9383, exp. 1.

⁴³⁹⁶ AGP, AP, El Pardo, caja 9383, exp. 2.

⁴³⁹⁷ AGP, AP, leg. 895.

*Memoria de todos los bufetes y bancos que se aderezaron en Zaragoza es lo siguiente
 Primeramente se aderesaron tres bufetes de tablilla... y se limpiaron y dieron color de aseYTE...
 Mas otro bufete... y limpiar y dar aseYTE...
 Mas otro bufete... limpiar y darle aseYTE...
 Mas otro bufete... se le hecharon piasas y le limpiaron y color de aseYTE...
 Mas otro bufete... se le echaron sus piasas y se limpio y su color de aseYTE.
 Mas otro bufete se le quitaron las cabezas u se tornaron a encolar y limpiar y dar su aseYTE.
 Mas otro bufete... se limpio y se dio su aseYTE...
 Mas otro bufete... y limpiar y dar aseYTE...
 Mas otro buffete hendido se le echaron sus piasas y limpiar y dar aseYTE...
 Mas otro buffete se le echo una pierna y una visagra de hierroy limpiar y dar aseYTE...
 Mas se limpiaron y dieron aseYTE a ocho bufetes...
 Mas diez bancos se limpiaron y dieron de aseYTE...*

También en un documento del año 1568 figura la aplicación de aceite en tres mesas⁴³⁹⁸:

El gasto que se hico para el adereço del aposento de su mag.d para este luto... Mas se pago amase martin françes por aderecar las tres mesas grandes de su mag. Que puso a cada una dellas sus cantoneras y las puso como nuebas y adereco los pies de las dichas mesas y desclabar y dalles con su aceite por la madera y el adereço...

Por lo respecta al acabado a la cera, no hemos localizado referencia alguna al mismo en las fuentes documentales consultadas.

Podemos mencionar también aquí el empleo de sustancias como el betún, quizá para proteger y lustrar ciertas zonas de algunos muebles. Este dato aparece en una factura de un tal Maestre Martín del año 1567⁴³⁹⁹: *Quenta de mre mn Entallador de lo que a echo de su oficio... para el serviº de la camara de su mag... mas se deshizo una arquilla cubierta de tiºpnº [?] y le linpio y le dio betun⁴⁴⁰⁰ por dentro como antes tenia...*

Por último, cabe señalar que en los documentos figuran reparaciones llevadas a cabo en los muebles, como vemos en una factura de la última década de la centuria⁴⁴⁰¹:

*El gasto que se a hecho por la furriera en este año de 1591... A Juan buquet...
 Al dho por limpiar y aderezar catorce bancos y por recorrer quatro bufetes...
 Al dho por desclavar y bolver a clavar cinco sillas...y dando color a la madera...
 Al dho por aderesar y cepillar tres mesas largas de pino que sirbieron en el estrado del contralor y una de nogal...
 Al dho por limpiar y cepillar la mesa de nogal donde comio el duque...
 Al dho por limpiar y dar color y aderezar algunas cosas de las dos sillas de brocado...*

En este texto comprobamos que se cepilla⁴⁴⁰² la superficie de madera de algunos muebles, lo que implica la eliminación total de su acabado original.

⁴³⁹⁸ Ibídem nota anterior.

⁴³⁹⁹ AGP, AG, leg. 5231.

⁴⁴⁰⁰ ...un cierto género de barro fluydo de su naturaleza tenaz que mana de un lago de Judeo, dicho Asphaltite... Este ordinariamente es compuesto de pez, sebo y otras tenaces y que resisitenal agua embetunando y breando con el betun. Covarrubias, S. de, 2003, p. 212.

⁴⁴⁰¹ AGP, AG, leg. 895.

⁴⁴⁰² Esta operación toma su nombre de la herramienta que se utiliza para su ejecución: ...instrumento conocido de los carpinteros para alisar las tablas y maderos... tomando de la madera todo de la superficie hasta dexarla igual. Covarrubias, S. de, 2003, p. 407.

2.2. INGLATERRA

En este país existen referencias documentales al uso de barnices sobre ciertos muebles. Así por ejemplo, en el inventario de Kenilworth Castle, redactado entre 1584 y 1588, se recogen dos camas de nogal barnizadas⁴⁴⁰³: *A bedsted of wallnuttree toppe fashion, the pillars redd and varnished... A field bedsted of wallnuttre topp fashion, varnished and gilte*. Vemos que la primera de estas camas tenía los postes pintados o teñidos de rojo y la segunda era, probablemente, parcialmente dorada al igual que cuatro sillas también barnizadas que figuran en el mismo inventario de las que, sin embargo, ignoramos la madera en que estaban construidas⁴⁴⁰⁴: *Fower chayres... the frames varnished and parcell gilte*. Podemos mencionar también aquí la opinión de Edwards⁴⁴⁰⁵, quien, a la luz de documentos de la centuria, afirma que las camas de roble y de nogal del periodo Tudor a veces se barnizaban⁴⁴⁰⁶. Además, este autor cita el pago realizado a un ensamblador por barnizar unas camas de madera de nogal⁴⁴⁰⁷. No obstante, es evidente que de estas referencias resulta imposible determinar la naturaleza y composición de los barnices empleados.

Por lo que respecta a la cera y al aceite, autores posteriores como Clive Edwards⁴⁴⁰⁸ afirman con relación al primer acabado que su uso se generalizó cuando la práctica medieval de pintar los muebles declinó en el siglo XVI. Por su parte Learoyd⁴⁴⁰⁹ mantiene que en esta centuria el acabado de los muebles se limitaba al uso de cera o aceite para preservar a la superficie de la humedad. Este autor especifica que la cera se aplicaba en bloque o disuelta en esencia de trementina y que para sacar brillo a la superficie se frotaba con un paño grueso o con un cepillo. En cuanto al aceite podía ser de linaza, amapolas o nueces. Coincide con esta opinión Cescinsky⁴⁴¹⁰ quien además puntualiza que se podía añadir anchusa al aceite.

2.3. FRANCIA

En Francia los documentos también atestiguan el uso de barnices en el mobiliario. Un ejemplo lo tenemos en una cuenta del ebanista real Francisque Scibec, llamado “Carpi”, del año 1556 en la que se citan varios asientos de nogal con dicho acabado⁴⁴¹¹: *...six escabelles faictes d’assemblages et les pides tournez, le tout de boys de noier vernys*. En esta factura figuran también dos camas de la misma madera libres de barniz: *...une couche et une couchette de boys de noier sans vernis qui a esté portée en la maison de Laguette*. Esta frase nos inclina a pensar que fue bastante habitual barnizar los muebles de nogal.

Igualmente en ciertos inventarios de la centuria aparecen muebles barnizados, como sucede en el del condestable de Montmorency del año 1556⁴⁴¹²: *Ung grand buffet peint*

⁴⁴⁰³ Adlard, G., 1870, pp. 245, 247.

⁴⁴⁰⁴ Adlard, G., 1870, p. 255.

⁴⁴⁰⁵ Edwards, R., , 1987, p. 131.

⁴⁴⁰⁶ Ibídem nota anterior.

⁴⁴⁰⁷ Edwards, R., 1987, p. 632.

⁴⁴⁰⁸ Edwards, C., 2000, p. 171.

⁴⁴⁰⁹ Learoyd, S., 1981, p. 16.

⁴⁴¹⁰ Cescinsky, H., *English Furniture of the Eighteenth Century*, vol. III, 1911, p. 152.

⁴⁴¹¹ Thirion, J., 1998, p. 252.

⁴⁴¹² Thirion, J., 1998, p. 91.

de jaune, blanc, rouge et verny... Así mismo, en el inventario del mobiliario existente en la casa de Fernand Gauthiot, señor d'Ancier, redactado en Besançon en 1596 se relacionan varios muebles barnizados⁴⁴¹³:

...trois coffres... le tout enrichy avec les armes de la maison mortuaire remplant un ecusson estante devant lesdictz coffres, vernys, dehuement ferrez et fermant à clef et à trois ferremetures, et supportez par quatre griffes... un cabinet avec retraicte, le corps d'en haut avec termes et satyres, dans les panneaulx ayant figures de bronze enrichyes d'aultres petitiz termes, masques et aultres enrechissements tant l'uilles que aultres vernys, et haulsé d'or tant dans le corps d'en hault qu'en bas... un cabinet de bois de nouhier... verny, haulsé d'or...

Aunque no hemos localizado en las fuentes consultadas noticias sobre el uso de cera o aceite en los muebles franceses del siglo XVI, en la bibliografía de la época existen algunas referencias de las que quizá podríamos deducir su aplicación en los mismos. Así, Gilles Corrozet en *Les Blasons Domestiques* define la mesa en los siguientes términos⁴⁴¹⁴:

Table tous les jours bien frotee...
Table comme ung miroir polye...

También este autor, al elogiar la importancia y belleza de la silla tradicional, dice⁴⁴¹⁵:

Chaire pleine de bons ouvrages,
Chaire enlevée à personnages, Chaire de pris, chaire polye...

Comprobamos que Corrozet se refiere al pulimento de la superficie de ambos muebles.

2.4. ITALIA

En este país, como sucedía en el siglo anterior, se constata en las fuentes documentales que las superficies de taracea pictórica se podían acabar con barniz. En este sentido se puede citar el pago efectuado en 1531 al maestro tallista y taraceador Giovan Francesco Capoferri da Lovere (1497-1534) por barnizar veintitrés paneles del coro de la iglesia de Santa María Maggiore de Bérgamo⁴⁴¹⁶: *Mag.r Jo. Franciscus de Luere debet habere... pro perfilatura et vernizatura tabullarum* 23. Asimismo, existe un pago realizado al pintor Jacomus de Castione por barnizar entre el veinticinco de junio y el uno de julio del mismo año otros paneles del mismo coro⁴⁴¹⁷: *Item pro mercede operarum quator factarum in vernizando chorum die 25 junij usque die primo jullij 1531*. Además, en 1554 se pagó a un dorador por barnizar un banco de la misma iglesia⁴⁴¹⁸: *Ser. Jacomo de Zovani de Olera indorador de havere per su mercede de zorni cinque in inverniciare il bancho fato per m.ro Alexandro de Poltranica*.

⁴⁴¹³ Thirion, J., 1998, pp. 256 y 258.

⁴⁴¹⁴ Corrozet, G., 1539, p. 20.

⁴⁴¹⁵ Corrozet, G., 1539, p. 18.

⁴⁴¹⁶ Cortesi Bosco, F., *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo. Lettere e documenti*, 1987b, , p. 67.

⁴⁴¹⁷ Cortesi Bosco, F., 1987b, p. 64.

⁴⁴¹⁸ Wilmering, A. M., 1999, p. 215.

En cuanto al tipo de barniz empleado, entre los gastos que figuran en el libro de fábrica la iglesia de Santa María de Bergamo se recogen pagos por la compra de “barniz”. Así por ejemplo, en el año 1524 se cita uno efectuado a Capoferri⁴⁴¹⁹: *...per... vernise per m.ro Zuan Francescho* y en 1526 otro⁴⁴²⁰: *per m.ro Zuan Francescho... meza onza de vernise*. Pero también aparece entre dichos gastos “barniz líquido”, como es el caso de uno del año 1526⁴⁴²¹: *...per vernise liquida et doy penne de cesano...* así como otro de 1531⁴⁴²²: *pro libretis quidecim vernicis liquida et una libra oley linosa... pro libretis undecim vernicis liquidi et quartis tribus oley linosa*. Vemos que en este último documento se cita además el aceite de linaza. Éste se menciona con frecuencia entre los gastos realizados para las obras de dicho coro entre los años 1523-1529, como vemos en uno de 1523⁴⁴²³: *...per olio di linosa m.ro Zuan Francescho da Lover per... l'opere del choro*. En estos casos podría ser que el “barniz” fuera sandárac y el “barniz líquido” un barniz a base de esa resina diluido en aceite secativo que quizá se compró ya confeccionado.

Pero además, en los documentos relativos a las obras del coro de dicha catedral existen menciones a un “barniz de ámbar”, como es el caso de una carta que el pintor Lorenzo Lotto⁴⁴²⁴ envía desde Venecia el 28 de marzo de 1529 a Girolamo San Pellegrino, notario del Consorzio della Misericordia⁴⁴²⁵:

*De la resiche de vernice io di presente non posso perder tempo andar per botege cercando et farne prova di esse perché el bisogna consumar tempo et io di presente non posso... La vernice de ambra bona intendo, costano sul contorno de tre marcelli di arzeno...*⁴⁴²⁶.

Según Cortesi Bosco, este barniz era el que se debía entregar a Capoferri para que barnizara determinados paneles de taracea del coro. Esta afirmación se justifica en el contrato que suscribe en 1529 Capoferri con dicha institución donde se indica que el mismo debía recibir una libra de “barniz bueno”⁴⁴²⁷: *...Dito Jo. Francesco... debia havere libre una de vernice bona...*

Así mismo, existen referencias al empleo de barniz de ámbar en la que fue la primera restauración del coro de la catedral de Módena, efectuada en 1540 por Angelo da Piacenza (activo entre 1522 y 1540). Según el cronista Jacopo De'Bianchi (1507-1540), dicho artífice hizo que las sillas del coro parecieran nuevas al lavarlas con agua y después barnizarlas con ámbar⁴⁴²⁸. Con respecto a este barniz Wilmering plantea que quizá no se hubiera confeccionado en realidad con esa resina sino que se tratara de *vernice liquida*, cuyo color dorado sería semejante al del ámbar y, añade, que precisamente por ese motivo en el siglo XVI el color dorado recibía el nombre de

⁴⁴¹⁹ Cortesi Bosco, F., 1987b, p. 86.

⁴⁴²⁰ Cortesi Bosco, F., 1987b, p. 90.

⁴⁴²¹ Cortesi Bosco, F., 1987b, p. 91.

⁴⁴²² Cortesi Bosco, F., 1987b, p. 67.

⁴⁴²³ Cortesi Bosco, F., 1987b, p. 85.

⁴⁴²⁴ Este artista suministró entre 1523 y 1555 los diseños para las obras de taracea del coro de Santa Maria Maggiore que fueron ejecutados por Capoferri. Cortesi Bosco, F., 1987b, p. 15.

⁴⁴²⁵ Institución que se hacía cargo de las obras y del patrimonio de la iglesia de Santa Maria Maggiore.

Cortesi Bosco, F., *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa María Maggiore in Bergamo*, 1987a, p. 9.

⁴⁴²⁶ Cortesi Bosco, F., 1987b, p. 21.

⁴⁴²⁷ Cortesi Bosco, F., 1987b, p. 110.

⁴⁴²⁸ Wilmering, A. M., 1999, p. 137.

“ámbar”⁴⁴²⁹. A este respecto cabe recordar que en el *Tratado de la Pintura* de Leonardo Da Vinci, se cita un “perfecto barniz de ámbar” elaborado con sandárac y aceite de nueces⁴⁴³⁰.

Wilmering sugiere que podría haberse empleado también un barniz a base de benjuí disuelto en alcohol⁴⁴³¹. De hecho, en un manuscrito titulado *Spese per il coro* de la iglesia de Santa María Maggiore de Bergamo existen algunas instrucciones, recogidas en 1529 por el administrador de dicha iglesia, para barnizar la madera donde se incluye una receta para aplicar un barniz realizado con benjuí⁴⁴³². Pudiera ser que en esta obra se hiciera uso de barnices confeccionados con diferentes resinas, teniendo en cuenta que su construcción abarca de 1522 a 1555.

Igualmente, cabe mencionar que el carpintero Giovanni Cavazza (activo entre 1531-1541) al reparar las sillas de coro de la catedral de Modena utilizó una mezcla a base de barniz y huevos para que brillaran pero sin que cambiara su color⁴⁴³³. Un barniz semejante aparece en el *Manuscrito de Bolonia* del siglo XV, en una receta titulada *A fare vernice liquida bona*⁴⁴³⁴ donde se indica que después de filtrar el barniz, realizado con sandárac y aceite de linaza, se añadían de seis a ocho yemas de huevo batidas.

Para finalizar con el asunto de los barnices señalaremos que estos productos podían venderse ya preparados, como se comprueba en el inventario post mortem del comerciante veneciano Jacopo de' Benedetti del año 1594, en el que figuran *verneze liquida* y *lustró de rasa*⁴⁴³⁵. El último era un barniz elaborado con colofonia⁴⁴³⁶. Además, en este documento se relacionan el aceite de linaza y el de nueces, la esencia de trementina y resinas como la colofonia y la trementina⁴⁴³⁷.

Por lo que respecta a los acabados a la cera y al aceite, González Palacios dice: *Durante il Rinascimento la lucidatura dei legni veniva eseguita con olio (di lino, noce o papavero) a volte con aggiunta di coloranti, come radice di alkenne o con cera d'api...*⁴⁴³⁸ y especifica que con frecuencia los muebles de finales de la centuria florentinos y romanos de nogal tallados y con toques de oro se lustraban con cera⁴⁴³⁹. No obstante, este autor también señala el amplio empleo de los barnices a partir de la segunda mitad del siglo XVI⁴⁴⁴⁰. Por su parte, Vaccari⁴⁴⁴¹ afirma que al oscurecer el aceite la madera, especialmente el roble y el castaño, en Toscana se prefería el uso de la cera, que además confería a dichas superficies un aspecto dorado. También indica⁴⁴⁴² que solía añadirse anchusa tanto a la cera como al aceite, para aportar a la superficie un tono rojizo.

⁴⁴²⁹ Wilmering, A. M., 1999, p. 42.

⁴⁴³⁰ Da Vinci, L., *Tratado de Pintura*, 1976, p. 433.

⁴⁴³¹ Wilmering, A. M., 1999, p. 42.

⁴⁴³² Cortesi Bosco, F., 1987b, p. 93.

⁴⁴³³ Wilmering, A. M., 1999, p. 135.

⁴⁴³⁴ Merrifield, M. P., 1999, rec. 262, p. 521.

⁴⁴³⁵ Kirschel, R., “The Inventory of the Venetian Vende Colori Iacopo de Benedetti: the non-pigment materials”, *Trade in Artists' Materials. Markets and Commerce in Europe to 1700*, 2010, p. 264.

⁴⁴³⁶ Kirby, J., 2010, p. 459.

⁴⁴³⁷ Ibídem nota anterior.

⁴⁴³⁸ González Palacios, A., 1981, III, p. 840.

⁴⁴³⁹ González Palacios, A., 2000, p. 99.

⁴⁴⁴⁰ Ibídem nota anterior.

⁴⁴⁴¹ Vaccari, V., 1992, p. 220.

⁴⁴⁴² Ibídem nota anterior.

3. ESTUDIO DIRECTO DEL MOBILIARIO

La simple observación visual de los muebles de la centuria no permite conocer su acabado original, entre otras cosas, por las reiteradas reparaciones llevadas a cabo en ellos a lo largo de los siglos que, por lo general, solían consistir en la eliminación del primigenio o más antiguo y la posterior aplicación de otro que, además, podía diferir de aquellos. Así, fue una práctica frecuente en los siglos XIX y XX utilizar cera teñida como acabado de los muebles antiguos para enmascarar restauraciones. En este sentido podemos citar un armario realizado en Borgoña hacia 1580, que se conserva en el museo J. Paul Getty Museum de los Ángeles. La falsa pátina de este mueble cubre innumerables restauraciones de pequeño tamaño y se aplicó después de eliminar por completo el acabado original⁴⁴⁴³. Igualmente, se ha constatado el empleo de cera teñida de oscuro con el mismo objetivo en un arcón del norte de Italia, de hacia 1550, construido en nogal con incrustaciones de diferentes maderas del Victoria and Albert Museum⁴⁴⁴⁴.

También cabe mencionar el caso de numerosos muebles italianos del siglo XVI, de la colección del Museo Horne de Florencia, que en el primer tercio del siglo XX fueron sometidos a reparaciones que incluían la supresión del acabado original y la posterior aplicación de cera⁴⁴⁴⁵. Como ejemplo de estas prácticas podemos citar siete sillas⁴⁴⁴⁶ que fueron restauradas por los ebanistas Angelo y Basilio Rangoni, según figura en su factura del año 1929⁴⁴⁴⁷: *...le suddette seggiole è occorso lavarle completamente per togliere la vecchia verniciatura a coppale... patinate e poi lustrate a cera*. Vemos que en este documento se especifica que el barniz antiguo era de copal, aunque ignoramos si se trataba del original o era fruto de una reparación anterior. Así mismo, podemos referir el caso de un arcón florentino del último cuarto de la centuria⁴⁴⁴⁸ que fue sometido a sucesivos lavados con materiales cáusticos que, además de eliminar totalmente el acabado existente en el mismo, hicieron desaparecer los toques de oro que posiblemente lo decoraban parcialmente. Otra intervención del mismo tipo se refleja en una factura del *stipettaio e lustratore d'oggetti d'arte* Torello Scuffi del año 1930⁴⁴⁴⁹: *...lavata tutta la cassa per ritrovare il color del legno*. Según Paolini pudo haberse utilizado para ello *aqua maestra*, es decir una disolución de carbonato de potasio en agua, empleada con mucha frecuencia entre los siglos XVIII y XX en las limpiezas de los muebles⁴⁴⁵⁰. Además, en el mismo año Scuffi limpia con aguarrás muchos muebles de la colección y los acaba con cera⁴⁴⁵¹. La contemplación de estas obras podría inducirnos a pensar que se trataba de su acabado original.

Otra práctica habitual en los siglos XIX y XX fue teñir de oscuro los muebles antiguos para ocultar las reparaciones efectuadas y simular que se trataba del acabado original envejecido. Este hecho se ha constatado en un arquibanco francés de hacia 1580, que se

⁴⁴⁴³ Hinton, J., 2006, CXLVIII, p. 395.

⁴⁴⁴⁴ Inv. n° 252-1864.

⁴⁴⁴⁵ Paolini, C., *Il Mobile del Rinascimento. La collezione Herbert Percy Horne*, 2002, p. 33.

⁴⁴⁴⁶ Inv. n° 6510.

⁴⁴⁴⁷ Paolini, C., 2002, p. 40.

⁴⁴⁴⁸ Inv. n° 4.

⁴⁴⁴⁹ Paolini, C., 2002, p. 88.

⁴⁴⁵⁰ Paolini, C., 2002, p. 89.

⁴⁴⁵¹ Paolini, C., 2002, p. 34.

conserva en el Victoria and Albert Museum⁴⁴⁵², en cuya superficie se observan las marcas que dejó la brocha al aplicar el tinte oscuro.

Por otra parte, conviene señalar que son abundantes los muebles de esta centuria que en origen iban pintados y ahora presentan la madera a la vista, a causa de intervenciones posteriores en los mismos.

De todo lo expuesto más arriba se puede afirmar que únicamente haciendo uso de métodos de análisis científicos puede llegarse a obtener información sobre el acabado original de un mueble en concreto, a no ser que se cuente con documentación al respecto, siempre y cuando éste no se haya eliminado previamente. Como ejemplo de ello podemos citar el caso de una cama inglesa tallada y pintada de entre 1580 y 1630, procedente de Burderop House (Wiltshire) y que ahora se encuentra en Agecroft Hall Museum de Richmond (Virginia). Gracias al estudio científico practicado en la misma se pudo identificar la presencia de un barniz, posiblemente de colofonia, sobre la madera⁴⁴⁵³. Se ha considerado que podría tratarse del barniz original de la cama cuya madera de roble se pretendió que fuera a la vista. Este barniz se cubrió posteriormente, quizá a principios o mediados del siglo XVII, con pintura al temple que a su vez se repintó a finales de dicha centuria, acabándose con barniz probablemente de copal⁴⁴⁵⁴. Sin embargo, desconocemos la composición exacta de ambos barnices, al no aportarse información sobre sus disolventes en la publicación donde figura este estudio.

Además, cabe mencionar que en escritorio alemán, de entre 1560-1570⁴⁴⁵⁵, con marquetería de maderas finas y elementos de alabastro y boj en el frente de gavetas, dispuesto sobre una mesa con tablero del mismo tipo de marquetería⁴⁴⁵⁶ (Figs. A.4 y A.5), se ha identificado barniz de colofonia en diferentes zonas del mismo⁴⁴⁵⁷ (Figs. A.6 y A.7) (Inf. A.1). Asimismo, en un escritorio catalán de nogal con taracea de influencia mudéjar, que se conserva en el monasterio de Pedralbes, se ha constatado la existencia de un recubrimiento confeccionado también con colofonia disuelta en aceite de linaza⁴⁴⁵⁸. Este barniz equivaldría a lo que se conocía en la época en Italia como *vernice commune*.

Podemos citar también el caso de un arcón alemán con taracea de maderas finas de entre 1560-1590 que se custodia en el Victoria and Albert Museum⁴⁴⁵⁹. Este mueble presenta restos de un barniz que, según la ficha de catalogación⁴⁴⁶⁰, podría ser original ya que su estado de conservación excepcional sugiere que no ha sido restaurado. Además, se aventura que podría tratarse de un barniz de goma laca. No obstante, a nuestro juicio el

⁴⁴⁵² Inv. n° 803-1895.

⁴⁴⁵³ Howard Schmidt, E., "The painted tester bedstead at Agecroft Hall", *Painted Wood: Conservation and History*, IV, 1998, p. 323.

⁴⁴⁵⁴ Ibídem nota anterior.

⁴⁴⁵⁵ Este mueble forma parte de la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao, inv n° 82/1477. El estudio científico del mismo se llevó a cabo con ocasión de su restauración en el año 2009.

⁴⁴⁵⁶ El estudio histórico de este mueble excepcional ha sido realizado por M^a Paz Aguiló, M. P., 2010, pp. 15-63.

⁴⁴⁵⁷ En ciertas zonas la colofonia iba probablemente disuelta en aceite, mientras que en otras el disolvente podría corresponder a uno volátil, al no haberse detectado allí la presencia de aceite.

⁴⁴⁵⁸ Aixalá Fábregas, C. y Pagés, L., "La peça en el seu entorn. El moble del segle XVI al Monestir de Pedralbes", *El moble del segle XVI: moble per a l'etat moderna*, 2011, p. 62.

⁴⁴⁵⁹ Inv. W .8-1914.

⁴⁴⁶⁰ <http://collections.vam.ac.uk/item/O111100/chest-unknown/>

[Consulta: 19 de mayo de 2012]

empleo de este barniz es sumamente dudoso ya que en los tratados de este siglo, como hemos visto, no figura aún la goma laca como ingrediente de los barnices. Por lo tanto, o este recubrimiento no es original o está confeccionado con otras resinas en uso en la época como el ámbar, la colofonia o la sandáraca. En este caso el recurrir al análisis del barniz presente en el mueble podría ser de gran utilidad, entre otros extremos, para poder determinar el tipo de resina utilizada. Algo que se efectuó en un escritorio de marquetería del monasterio de El Escorial⁴⁴⁶¹ (Fig. A.8), donde se identificó como único recubrimiento del mismo un barniz de goma laca que se disponía directamente sobre la superficie de madera⁴⁴⁶² (Inf. A.2). Este dato nos permite afirmar que el mismo es fruto de una intervención posterior en el mueble, por los motivos que hemos apuntado más arriba.

Para finalizar, señalaremos que en un marco de nogal florentino de mediados del siglo XVI que se conserva en el Metropolitan Museum, se comprobó la existencia de un barniz de benjuí⁴⁴⁶³. Este dato coincide con ciertas indicaciones que aparecen en tratados de la centuria italianos e ingleses así como con las instrucciones para barnizar la madera presentes en un manuscrito del año 1529 recogido en el libro de fábrica de la catedral de Bérn⁴⁴⁶⁴.

4. CONCLUSIONES

En cuanto a los barnices mencionaremos en primer lugar la aparición en la centuria de aquellos volátiles así como de los esenciales. Los barnices volátiles se podían confeccionar con benjuí, una resina ausente con anterioridad en la literatura. Además, es importante destacar que a mediados de este siglo encontramos por primera vez en textos italianos e ingleses una fórmula a base de benjuí disuelto en alcohol para barnizar determinados muebles de nogal y ébano.

Por su parte, los barnices grasos continúan empleándose en esta centuria y se elaboran con ámbar, almáciga o sandáraca, que se denominaba aún “barniz” o “barniz líquido” al disolverse en aceite de linaza, producto que podía obtenerse ya confeccionado. También podía utilizarse la colofonia que en unión con el aceite de linaza recibe, a veces, en los textos italianos el nombre de *vernice comune* y puntualmente el de *lustró de rasa*.

Otro hecho a resaltar es la constatación en los documentos franceses de la aplicación de barnices en determinados muebles de nogal. Así mismo, en Inglaterra existe constancia documental al barnizado de camas de roble y de nogal parcialmente dorado o pintado. En España contamos con información sobre el pie de una mesa de nogal con toques de oro que iba barnizado.

Igualmente, en nuestro país, existen referencias documentales al barnizado de muebles de marquetería, entre los que se encontraban los denominados “de Alemania”. Este hecho coincide con las palabras de Felipe de Guevara al comparar las mesas de este tipo con las antiguas romanas⁴⁴⁶⁵:

⁴⁴⁶¹ Patrimonio Nacional, inv. n° 10014809.

⁴⁴⁶² Dicho estudio se practicó con ocasión de su restauración por el equipo Arcaz.

⁴⁴⁶³ Wilmering, A. M., 1999, p. 214.

⁴⁴⁶⁴ Wilmering, A. M., 1999, pp. 198, 199.

⁴⁴⁶⁵ Guevara, F., de, *Comentarios de la Pintura*, c. 1563. Ed. cons 1788, pp. 129, 130.

...no tienen betunes y barnices como las de estos tiempos, sin los cuales a la verdad ellas tendrían poco lustre o ninguno... Es cierto que estas mesas modernas, por causa de la barniz son, noli me tangere; porque usándolas, el barniz se despinta, y recogen en sí mil suciedades, y para que no se despinten es necesario no usar de ellas en comidas ni en cenas.

Sin embargo, en ninguno de los casos arriba citados se informa sobre el tipo de barniz utilizado.

También en Italia los documentos de este siglo testimonian el barnizado de determinadas superficies de taracea pictórica, como las de las sillerías de coro, entre otras. En ellas podría haberse aplicado *vernice líquida*, barniz de ámbar, de colofonia e incluso de benjuí, en función de las distintas fuentes consultadas.

Asimismo, la presencia de barnices ha sido corroborada por algunos exámenes científicos practicados en muebles de roble macizos ingleses así como en otros con marquetería de maderas finas alemanes y españoles, identificándose en todos ellos barniz de colofonia. Cabe recordar también aquí la existencia de barniz de benjuí en un marco de nogal florentino de mediados de la centuria.

Por lo que respecta al acabado al aceite, sabemos que se utilizó en nuestro país en bufetes y bancos como lo acreditan algunos documentos de la centuria. Con relación a Inglaterra e Italia autores posteriores afirman que el mobiliario de la época podía acabarse al aceite, a veces teñido con anchusa.

En cuanto a la cera, también ciertos autores contemporáneos sostienen que se empleó en los muebles renacentistas italianos, entre ellos los de nogal tallado y parcialmente dorado, romanos y florentinos de finales del siglo. Con relación a España, cabe recordar aquí la afirmación del Padre Segovia sobre la caoba que consideraba que no necesitaba *ni ceras ni aceites* por su bello pulimento natural. Este dato nos inclina a pensar que estos acabados se aplicaban en la superficie de madera, de caoba o no, de los muebles de la centuria.

II. SIGLO XVII

1. FUENTES LITERARIAS Y TRATADÍSTICA

En el siglo XVII aparecen nuevos tratados de técnica en diferentes países europeos que siguen, en su mayoría, el modelo tradicional de libros de “secretos”. En ellos se recogen cada vez con mayor frecuencia las recetas e instrucciones para la realización de barnices para la madera, aunque todavía en menor medida que para otras superficies. En muchos casos estas indicaciones técnicas se repiten de un texto a otro, aunque conviven con nuevas fórmulas que se diversifican y amplían por el añadido de nuevas sustancias, entre las que se incluyen resinas y aceites. Estos libros se suelen destinar tanto a los diferentes artífices como a los diletantes de la alta sociedad.

Iniciamos el análisis de las fuentes literarias de este siglo con el texto anónimo de la primera mitad del siglo XVII *Ricette per far ogni sorte di colori*, más conocido como *Manuscrito de Padua*⁴⁴⁶⁶, donde se reflejan cambios sustanciales en los barnices con respecto al siglo anterior. Así por ejemplo, en esta obra se atestigua la aparición de dos nuevas sustancias como ingredientes de los barnices: el aceite de espliego y la goma laca. Esta última se menciona por primera vez, no ya como colorante, sino como base de un barniz a aplicar sobre las superficies doradas:

*Vernice da oro. Zuccaro fino lib. J., goma lacca oz. J., aloe succotrino darne 2. si polverizi il tutto separatamente, poi piglia olio di trementina oz. 8. si stemperi il tutto insieme poi si coli per sedaccio si pone in opera fredda*⁴⁴⁶⁷.

La goma laca se recomienda también para la realización de lacas a imitación del “barniz indio” o “chino”⁴⁴⁶⁸. Además se proporcionan instrucciones para purificar esta resina, con el objetivo de conseguir con su empleo “un brillo como el del cristal”:

*Per purificare la gomma lacca che darà il lustro come cristallo.- Prendi la gomma più chiara conquassala dentro un cachetto di tela forte e chiara, che sii stretto due dita, et alle due extremità del sacco, lega due bastón che tengano serato il sacco, qual presenterai al fuoco, volatandolo sempre sino che la gomma passi fuori della tela, qual reschierai con cortello bagnato sopra il marmo, e seguirai sino che è passata, ma avverti di non abbruciarla, e questa gomma così purificata serve per lustrare tutti li lavori*⁴⁴⁶⁹.

Vemos que el proceso consistía en introducir la goma laca en un saquito de tela que se cerraba por cada extremo con un palito. Éste se ponía al calor del fuego y se le iban dando vueltas hasta que toda la goma laca salía por la tela.

En cuanto al aceite de espliego se cita también por primera vez como disolvente de barnices, como vemos en la siguiente receta para superficies de madera pintada:

Vernice sottilla e chiara.- Piglia trementina di Venetia chiara... oglio di spico odorifero... fa fondere bene insieme a lento foco, poi la darai caldo a tuo modo, auertendo di dar prima una

⁴⁴⁶⁶ Ms. 992 de la Biblioteca de la Universidad de Padua, publicado por Merrifield en 1849, ed. consultada 1999.

⁴⁴⁶⁷ Merrifield, M. P., 1999, rec. 99, p. 695.

⁴⁴⁶⁸ Merrifield, M. P., 1999, rec. 88, p. 687, rec. 102, p. 695, rec. 103, p. 697.

⁴⁴⁶⁹ Merrifield, M. P., 1999, rec. 91, p. 689.

*bouna mano di colla sopra se sarà lavoro di legno, ovvero stempererai li collori con aqua gommata acciò la vernice non trapassi*⁴⁴⁷⁰.

Pero además, el aceite de espliego se empleaba como aditivo para obtener barnices más flexibles, elásticos y fáciles de aplicar.

Por otra parte se mencionan reiteradamente los barnices volátiles, principalmente a base de alcohol⁴⁴⁷¹, aplicables entre otras a las superficies de madera:

La vernice si fa comme sotto. Oz. Una gomma di ginepro, oz ¼ oglio d'abezzo...oz ½ aqua vite. Si macina la sandaracca e si fa pasta con l'abiezzo e is mette in bozza, es si mette sopra fuoco dolce, tanto che il tutto s' incorpori, fatto questo con penello di pluma si pinge il legno, o vetro se vole invernigare.

Vemos que en esta fórmula la sandáraca recibe el nombre de goma de enebro. Para la confección de este tipo de barnices también se cita como disolvente, aunque en menor medida, el *olio di sasso*, es decir la nafta⁴⁴⁷².

Una de las resinas más repetidas en las recetas para barnices de este manuscrito es la almaciga, que aparece en seis de ellas⁴⁴⁷³, aunque no se especifican los objetos sobre los que se aplica. También se alude a otras como el ámbar, la sandáraca o la trementina de Venecia. Todas ellas se emplean en los barnices volátiles, en los esenciales y en los grasos. Si bien estos últimos, realizados tanto a base de aceite de linaza como de nueces, figuran en menor medida que en los textos de épocas anteriores. De ello se deduce una cierta pérdida de la preponderancia que ostentaban antes, equiparándose así su empleo al de los dos primeros.

Otra novedad que incorpora este manuscrito es la referencia al acabado a la cera, que se aplica sobre maderas como el peral, olivo, boj, cerezo y olmo, previamente teñidas con diferentes sustancias. Este procedimiento, que tenía como objetivo conferir lustre a la madera coloreada, consistía en pulir primero la superficie con un paño, después con polvo de trípoli y por último con cera, como vemos en la siguiente receta:

*Per lustrare il lavoro. Sfrega bene il lavoro con canevazzo novo, e poi piglia tripolo fino e ben pesto raspato hostilmente con pelle di camozza si feghi il lavoro ben bene, che si lustrerà, e piglia cera bianca per darli più lustro, e frega sopra il lavoro che verrà bellissimo*⁴⁴⁷⁴.

Otro tratado contemporáneo es el titulado *Pictoria, Sculptoria, Tinctoria et quae sublternum artium spetanti*, escrito en 1620 por el médico suizo Theodore Turquet de Mayerne⁴⁴⁷⁵. En este texto se habla de aceites y barnices referidos, en ocasiones, al mobiliario. Mayerne adjunta a la vasta compilación de formulas sobre barnices una serie de comentarios personales de los mismos, en especial sobre aquellos grasos y esenciales que titula *Discours sur les vernix*, donde define las propiedades que debían reunir los barnices: *Les vernix pour estre bons doivent estre fort siccatifs, clairs et transparents, et le moins colorés que faire se peult. Tels que l'eau ne les touche point, qu'ils ne*

⁴⁴⁷⁰ Merrifield, M. P., 1999, rec. 45, p. 671.

⁴⁴⁷¹ Bajo la denominación de *aqua vite*.

⁴⁴⁷² Merrifield, M. P., 1999, rec. 50, p. 671, rec. 52, p. 672. Se podía obtener de diferentes zonas de Italia, en especial en Modena y en Parma. Merrifield, M. P., 1999, ccxlv.

⁴⁴⁷³ Merrifield, M. P., 1999, rec. 45, 46, 47, 48, 49, 50, p. 671.

⁴⁴⁷⁴ Merrifield, M. P., 1999, rec. 143, p. 713.

⁴⁴⁷⁵ Ed. Faidutti-Versini, 1974.

*s'escaillent ny se fendent...*⁴⁴⁷⁶. Dichas propiedades serían también las más buscadas posteriormente a la hora de realizar los barnices, como señalan numerosos textos ulteriores. Además, este autor considera a los aceites de linaza y de nueces los más apropiados para elaborar los barnices más bellos y con más cuerpo. En su defecto recomienda el empleo del aceite de cáñamo o del de adormideras⁴⁴⁷⁷. Así mismo, señala que los aceites más utilizados en los barnices delicados eran el aceite de trementina, el de espliego y el de petróleo⁴⁴⁷⁸. Las resinas recomendadas para la confección de estos barnices son la almáciga, el ámbar, el benjuí, la goma laca y la sandáraca o goma de enebro, denominada también *verny descrivain*⁴⁴⁷⁹.

En cuanto a los barnices grasos, Mayerne compila numerosas y variadas recetas para su elaboración. También se refiere a la preparación de los aceites arriba mencionados con el objetivo de clarificarlos y hacerlos más secativos. Así, aconseja cocerlos con el añadido de sustancias ya conocidas como la caparrosa, el blanco de plomo, el litargirio, el minio o el alumbre, y después dejarlos reposar al sol⁴⁴⁸⁰. Además puntualiza, en una anotación al margen, en relación al aceite de linaza cocido con litargirio: *Cest huile est ford siccative et peut servir de vernis sur du bois*⁴⁴⁸¹. De esta sucinta frase no es posible determinar si el autor se está refiriendo al aceite como acabado o como disolvente en un barniz.

Hablando del mismo tipo de barnices, en concreto del “barniz común”, Mayerne incluye una referencia a su aplicación en el mobiliario y otros trabajos de madera por parte de carpinteros y marqueteros:

*Vernix est le venix común qui se met en oeuvre par les menuisiers et marqueteurs duquel se servent les peintres qui font des lambris, et peignent les boutiques et boestes des Apotiquaires, auquel pour le rendre plus tost siccatif ils adjoustent 2 ounces d'huile d'Aspic*⁴⁴⁸².

Para la confección de este barniz cita una receta que recoge de Birelli a base de colofonia y aceite de linaza: *Prendete olio di lino (sine igne) una parte. Pece greca i. Coloph. Parte tre (vocat picem graecam Pegola) fatto bollir fin tanto che sia benissimo incorporata...*⁴⁴⁸³. Este autor alude también al ámbar como base de barnices para muebles, instrumentos musicales y otros trabajos de carpintería:

*Et ainsi est préparé l'ambre ou succinum, pour estre la base des venix, soit de celuy de Chine, soit de celuy dont on se sert aux luths, violes, et instruments, soit pour les lambix, muebles et autres pieces de menuiserie...*⁴⁴⁸⁴.

Así mismo, proporciona una fórmula para elaborar un barniz con dicha resina diluida en aceite de linaza aplicable, entre otras, a las superficies de madera que toma de Piamontese⁴⁴⁸⁵: *Vernis pour figures. Prenez Huile de semence de Lin destillée en*

⁴⁴⁷⁶ Faidutti, M.y Versini, C., 1974, p. 65.

⁴⁴⁷⁷ Ibídem nota anterior.

⁴⁴⁷⁸ Faidutti, M.y Versini, C., 1974, p. 66.

⁴⁴⁷⁹ Ibídem nota anterior.

⁴⁴⁸⁰ Faidutti, M.y Versini, C., 1974, p. 36.

⁴⁴⁸¹ Faidutti, M.y Versini, C., 1974, p. 158.

⁴⁴⁸² Faidutti, M.y Versini, C., 1974, p. 64.

⁴⁴⁸³ Ibídem nota anterior.

⁴⁴⁸⁴ Faidutti, M.y Versini, C., 1974, p. 96.

⁴⁴⁸⁵ Piamontese, A., 1647, L. IV, p. 275.

*Alambic de verre 1 once, Vernix d'Ambre qui soit très beau 3 onces. Meslés et incorporés bien ensemble à lent feu... Sur bois, sur toile, sur tut.*⁴⁴⁸⁶

Por lo que respecta a los barnices esenciales, Mayerne indica que éstos, que define como “delicados”, se hacían con esencia de petróleo, de trementina o de espliego⁴⁴⁸⁷. Entre ellos menciona uno destinado a las superficies de los muebles:

*Vernix pour böestes et cabinets. Prenés oleum Abietinum, qui est une espèce de thérebentine fort claire et liquiefe, deux parts. Pétrole bien clair trois parts. Meslés ensemble et l'appliqués chaudement. Pour faire ce vernix se seiche promptement, adjoustés y un peu de lythrge d'or*⁴⁴⁸⁸.

Vemos que este barniz se confeccionaba con trementina y esencia de petróleo con el añadido de litargirio como agente secativo.

De la primera mitad del siglo XVII es también el tratado titulado *Recueil des essais des merevelles de la peinture*, más conocido como *Manuscrito de Bruselas*⁴⁴⁸⁹, obra del pintor Pierre Le Brun. En este texto que trata de pintura, arquitectura y escultura, solamente se recoge una receta para la confección de un barniz volátil a emplear sobre obras pintadas o doradas, así como en mesas y cofres contruidos con madera de nogal o ébano:

*Pour faire de très beau verny pour vernir l'or et toute autres ouvrages.- Il faut prendre benioin... puis le mettre en quelque phiolle, et y veser dessus de l'eau-de-vie très bonne tant qu'elle passé le benioin de trios ou quatre doigts, et le laisser ainsi un jour ou deux, puis on y ajdjoust pour demye fiole de telle eae de vie cinq ou six brin de safran... ce fait on le coule, et d'un pinceau on en verni quelque chose dorée, laquelle devient très belle et luisante et seiche incontinent durant plusieurs années... le dit verny est très bon pour vernir toutes choses, tant peintes que non peintes, et aussi pour faire reluire les tables et coffres de bois de noier, d'ebene...*⁴⁴⁹⁰.

Esta fórmula es prácticamente idéntica a una de Piamontese⁴⁴⁹¹.

Aparte de este dato, que muestra la repetición de fórmulas de un texto a otro, el motivo principal de incluir aquí esta obra es que informa sobre el acabado a la cera y al aceite de las superficies de madera teñidas para imitar otras. Así, recomienda el uso de la cera en las que simulan el ébano: *Pour contrefaire le bois d'ebene... cela estant fait on les frotés avec un linge ciré ou avec un morceau de cire, pour les rendre luisantes comme ebene...*⁴⁴⁹². Además, especifica que la madera de peral era la más adecuada para ello. Por su parte, el acabado al aceite se aconseja para la madera que imita el palo Brasil: *Pour faire bois de couleur de bresil... si on le frotte puis après avec l'huile il en sera plus luisant...*⁴⁴⁹³. También en este caso se recomienda el uso del peral con dicho fin.

⁴⁴⁸⁶ Faidutti, M. y Versini, C., 1974, p. 62.

⁴⁴⁸⁷ Faidutti, M. y Versini, C., 1974, p. 66.

⁴⁴⁸⁸ Faidutti, M. y Versini, C., 1974, p. 63.

⁴⁴⁸⁹ Ms. 15.552 que se encuentra en la Biblioteca de Bruselas, escrito en 1635 y publicado por Merrifield en 1849. Ed. consultada 1999.

⁴⁴⁹⁰ Merrifield, M. P., 1999, pp. 839, 840.

⁴⁴⁹¹ Piamontese, A., 1647, L. V. p. 131.

⁴⁴⁹² Merrifield, M. P., 1999, rec. 27, p. 819.

⁴⁴⁹³ Merrifield, M. P., 1999, rec. 30, p. 819.

Igualmente, en el texto de Wecker *De Secretis Libri XVIII* del año 1604⁴⁴⁹⁴ se hace alusión al empleo del aceite sobre la superficie de los cofres⁴⁴⁹⁵: *Pour faire au coffres une belle couleur. Le meuble de bois que vous aurez frotté de lie d'huile & que vous aurez poli, aura une merveilleusement belle & gentile couleur.* Además, se recomienda la utilización de aceite como acabado de dichos objetos para evitar que les afectara el humo⁴⁴⁹⁶: *Pour empescher que les cofres ne soyent gatz de la fumée. Les bois trempéz et oincts de la mesme lie d'huile, ne seront nullement gatz par la fumée.*

También en la obra de Gianbattista Birelli titulada *Opere di Gianbattista Birelli* del año 1601 se menciona la aplicación sobre las cajas de una mezcla de aceite de trementina y aceite de petróleo, con el añadido de una pequeña cantidad de litargirio como agente secante⁴⁴⁹⁷:

Vernice de dar sopra agli scatolini. Prenderete olio d'abruzzo & olio di sasso chiaro, ma piu di questo che di quello; incorporandosi & scaldandosi l'invernicherete l' scatolini & volendo che si secchi presto, vi mescolarete un poco de litargirio d'oro che subito si sechera.

Por lo que respecta a España, existen algunos tratados de Arte como el de Vicente Carducho en el que se habla de forma sucinta de los barnices para la pintura en los siguientes términos: *El barniz se hace de muchas maneras, con azeites, trementina, aguardiente, aguaras y almastiga*⁴⁴⁹⁸. Sin embargo, con relación al asunto que nos ocupa, únicamente encontramos cierta información en la obra de Francisco Pacheco: *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. En concreto, al hablar de los barnices empleados en pintura y escultura, se refiere tangencialmente a los muebles:

*...pues que será aquel lustre y resplandor de las encarnaciones y de las tablas de pintura que el tiempo ha puesto tan morenas? Será sin duda, cierto género de barniz de algunas gomas, o resinas de árboles, con que les daban aquel lustre después de pintadas al temple, como se hace hoy en algunas imágenes del Pópulo, y en los escritorios de Alemania*⁴⁴⁹⁹; y era fuerza con el barniz oscurecer la candidez del color claro a temple y mas con tanta antigüedad. Y todo esto pudo ser muy bien sin aceite de linaza o nueces, pues Juan de Encina, que lo halló, probó primero, otros muchos barnices, o gomas para dar lustre a sus tablas⁴⁵⁰⁰.

De las palabras de Pacheco se deduce que el mismo barniz se daba a pinturas y muebles. También se extrae que ciertos muebles iban barnizados en España en el siglo XVII. En cuanto a las características de este barniz se puede afirmar que estaba compuesto de resinas o gomas, mientras que la frase *sin aceite de linaza o nueces* parece indicar que, al excluirse los aceites, el disolvente sería el alcohol o determinadas esencias. Estas sustancias ya se empleaban por entonces en otros países en los barnices del mobiliario y también se conocían en España, como se lee en esta obra. En concreto en una receta para un barniz volátil, semejante a otros que hemos referido ya aplicables a superficies de madera: *...una onza de menjui y dos de agua ardiente... e incorporarlos con fuego lento, y estando caliente echadle media onza de trementina de veta blanca*⁴⁵⁰¹, y en otra para la realización de un barniz esencial:

⁴⁴⁹⁴ Ed. consultada. Lyon 1627.

⁴⁴⁹⁵ Wecker, H. J., 1627, p. 871.

⁴⁴⁹⁶ Wecker, H. J., 1627, p. 872.

⁴⁴⁹⁷ Birelli, G., 1601, I, p. 347.

⁴⁴⁹⁸ Carducho, V., *Diálogos de la Pintura*, 1633, ed. consultada 1979, p. 385.

⁴⁴⁹⁹ Escritorios realizados con marquetería alemana que se importaron en abundancia en el siglo XVI en España.

⁴⁵⁰⁰ Pacheco, F., 1990, cap. VI, p. 503.

⁴⁵⁰¹ Pacheco, F., 1990, L. III, cap. VI, p. 503.

...se hace tomando en una olla la cantidad conveniente de aceite de espliego y grasa molida en polvo, con un paño atado dentro de la almáciga molida y al rescoldo y fuego manso, estando deshecha la grasa, apartarlo del fuego y sacar el paño y echarle un poco de aguardiente más fuerte, más o menos conforme queramos que esté suelto⁴⁵⁰².

Cabe recordar aquí que en un “escritorio de Alemania” de la centuria anterior se identificó un barniz a base de colofonia probablemente diluida en un disolvente volátil⁴⁵⁰³.

Por otro lado, en este texto existe una referencia a un barniz graso que interesa citar ya que demuestra que en España se sigue utilizando la llamada *vernice liquida*, aunque no se mencione con este nombre, a base de aceite de linaza, ajo y sandárac⁴⁵⁰⁴. Quizá este barniz se aplicaba también en la madera, como sucedía en otros países. Además, Pacheco aclara en esta receta el significado de la palabra *grassa*, identificándola con la sandárac en los mismos términos que Laguna⁴⁵⁰⁵.

En la segunda mitad del siglo XVII se inicia en Inglaterra un periodo prolijo en publicaciones técnicas, en las que se recogen formulas e instrucciones para la confección y aplicación de los acabados en los muebles. El primero de ellos es el que escribe John Evelyn en 1664 con el título *Sylva, a discours on forest trees*, donde existen referencias al pulimento de las superficies de madera con aceite de linaza o de nueces. Además, este autor cita aquellas más idóneas para recibir dicho acabado: *Ebony, Box, Larch, Lotus, Terebinth, Cornus, Eugh... the perfection of these hard materials consists much in their recieving the most exquisite politure; and for this, linseed oil or the sweetest nut oyl does the effect best...*⁴⁵⁰⁶. El aceite, del que no se especifica su naturaleza, se podía emplear también para reparar las superficies de roble u otras maderas finas teñidas de negro, así como para aportarles un bello pulimento: *...if at any time it be stained or spotted with dirt & c. rubbing it only with a woollen-cloth dipped in oil, it will not only recover, but present you with a very fair and noble polish...*⁴⁵⁰⁷.

El pulimento de la madera de cerezo con aceite de linaza cocido teñido con colorantes podía llevarse a cabo para imitar el ébano y para casi todo tipo de maderas exóticas: *...being rubb'd over with oyl of linseed, well boil'd, it may be made to counterfeit ebony, or almost any Indian wood colour'd according to art...*⁴⁵⁰⁸

Evelyn se refiere también al pulimento con aceite de nueces de las superficies de nogal que llevaban a cabo los ensambladores: *To render this the better-coloured joyners put the boards into an oven... or lay them in a warm stable, and when they work it, polish it over with its own oyl, very hot, which it makes it look black and sleek*⁴⁵⁰⁹. De estas palabras se extrae que con dicho método se buscaba oscurecer el tono del nogal y abrillantar.

Con respecto al acabado a la cera se describe un método aplicable a muebles, marcos y otros objetos de peral, pino o abeto, que tenía como finalidad aportarles una tonalidad

⁴⁵⁰² Ibídem nota anterior.

⁴⁵⁰³ Ver p. 632.

⁴⁵⁰⁴ Pacheco, F., 1990, cap. VI, p. 502.

⁴⁵⁰⁵ Ibídem nota anterior.

⁴⁵⁰⁶ Evelyn, J., 1729, L. III, cap. IV, p. 220.

⁴⁵⁰⁷ Evelyn, J., 1729, L. III, cap. IV, p. 237.

⁴⁵⁰⁸ Evelyn, J., 1729, L. I, cap. X, p. 63.

⁴⁵⁰⁹ Evelyn, J., 1729, L. IX, cap. X, p. 61.

negra, semejante a la del ébano: *...Then melt some beeswak, mixing it with your lamp black and size, and when this is cold, make it up into a ball and rub it over your former Black: lastly, with a polishing brush, labour it till the lustre be to your liking*⁴⁵¹⁰. Vemos que la cera se derretía al fuego con pigmento negro humo y un poco de cola. Cuando enfriaba la mezcla, se confeccionaba con ella una bola que se frotaba sobre la superficie previamente teñida de negro. Después, se pulía la misma con un cepillo hasta que adquiría el brillo deseado.

Por lo que atañe a los barnices grasos, el autor menciona uno que denomina *Joyners Vernish*⁴⁵¹¹: *...of the extracted oyle (of Juniper) with that of nuts, is made an excellent good vernish for pictures, for woodwork...*⁴⁵¹². Consideramos que el autor al citar el aceite de enebro puede estar refiriéndose a la resina del enebro o, lo que es lo mismo a la sandárac, disuelta en aceite de nueces.

Así mismo, Evelyn hace alusión a los barnices volátiles al hablar de los lacadores: *They varnish their work with china vernis which infinitely excels linseed oyl*⁴⁵¹³. Estos barnices se utilizaban también en las superficies de maderas finas, como se deduce de la siguiente frase del autor:

*We conclude all with that incomparable Secret of the Japan of China-varnishes, which has hitherto been reserved so choicely among the Virtuosi; with which I shall suppose to have abundantly gratified the most curious Employers of the finer Woods...*⁴⁵¹⁴.

Además el autor, al describir la madera de fresno, señala que los ebanistas la barnizaban con el denominado *china varnish* para que semejara el veteado del olivo: *Ash is curiously cambled and veined... to bring out that curious lustre, so it is hardly distinguished from the most curiously diapered olive, they varnish their work with the china varnish... which infinitely excels the linseed oil*⁴⁵¹⁵. Evelyn indica que este barniz se confeccionaba con goma laca, previamente decolorada, y sandárac disueltas en alcohol, puntualizando que algunos artífices añadían otras resinas como la almáciga o el copal: *Take a pint of Spirit of Wine... four ounces of Gum-lacq... one ounce of Sandrac (some add as much Mastick and White amber) dissolve in a large Matras (well stopped) with the Spirit of Wine, by a two days digestion... strain it through a linen-cloth...*⁴⁵¹⁶. En esta receta se menciona también que la goma laca se decoloraba previamente con el siguiente sistema:

*Break it first from the sticks and rubbish... put it to steep in fountain-water, tied up in a bag of coarse linnen, together with a very small morsel of the best Castile-soap, for twelve hours; then rub out all the tincture from it, to which add a little Alum, and reserv it apart...*⁴⁵¹⁷.

Vemos que la goma laca se introducía en una bolsa de algodón cerrada junto con un trozo pequeño de “jabón de Castilla”⁴⁵¹⁸ y se ponía en infusión durante doce horas. Después se eliminaba el tinte rojizo y se añadía un poco de alumbre.

⁴⁵¹⁰ Evelyn, J., 1729, L. III, cap. IV, p. 238.

⁴⁵¹¹ En español barniz de ensambladores.

⁴⁵¹² Evelyn, J., 1729, L. II, cap. IV, p. 136.

⁴⁵¹³ Evelyn, J., 1729, L. I, cap. VII, p. 53.

⁴⁵¹⁴ Evelyn, J., 1729, L. III, cap. IV, p. 238.

⁴⁵¹⁵ Evelyn, J., 1729, L. I, cap. VII, p. 53.

⁴⁵¹⁶ Ibídem nota anterior.

⁴⁵¹⁷ Ibídem nota anterior.

Otro texto escrito en Inglaterra a finales de la centuria sobre distintas técnicas artísticas es el titulado *Poliygraphice: or the arts of drawing, engraving, etching, linning, painting, washing, gilding, colouring, dying*, escrito por William Salomon⁴⁵¹⁹. En él encontramos más referencias a los barnices para la madera, especialmente a los volátiles. En esta obra se reproduce una receta de Piamontese del siglo anterior⁴⁵²⁰, lo que demuestra que la información sobre aspectos técnicos del arte circulaba por toda Europa y también que las fórmulas antiguas se siguen repitiendo de siglo en siglo. En concreto la receta dice así:

*A very good varnish for gold, silver, brass, iron, stone, wood, vellon or paper. Take Benjamín... and cover it with spirit of wine four finger above it, and let it stand three or four days, then strain it and it will be bright and shining drying immediately and retaining its brightness many years.*⁴⁵²¹

Además, en este texto aparece la primera mención a un barniz volátil cuyo único ingrediente resinoso es la goma laca disuelta en alcohol, previamente teñido con azafrán o cúrcuma, destinado a las superficies de madera y a otras doradas: *A varnish for wood and leather.- Take tincture of saffron or turmeric in spirit of wine a pint, prepared gum-lake a sufficient quantity, dissolve the gum in the tincture and it is done*⁴⁵²². Aparte de esta receta existen otras para la confección barnices a base de la misma resina, pero coloreados con diferentes sustancias, como la cochinilla o la sangre de drago.

En este texto encontramos además una referencia a un barniz elaborado con copal⁴⁵²³ disuelto en alcohol que se define como: *A universal varnish, the best of all others...*⁴⁵²⁴.

Por último, se aportan instrucciones para la aplicación de los barnices a brocha así como para su pulimento, una vez extendido el estrato final, utilizando polvo de trípoli o pasta de greda tamizada y mezclados con aceite de linaza. Estas sustancias se frotaban sobre la superficie barnizada con un paño y un poco de agua⁴⁵²⁵.

A finales del siglo XVII se publica también en Inglaterra el primer tratado dedicado en gran parte a la realización de barnices y lacas con el título *A Treatise of Jappaning and Varnishing*⁴⁵²⁶, escrito por John Parker y George Stalker, dos especialistas en la materia. Esta obra constituye una fuente de información excepcional sobre los procedimientos y materiales empleados en dicho país para el barnizado de los muebles. Aborda de forma pormenorizada diferentes aspectos de los acabados al barniz y dicta normas precisas que abarcan todo el proceso de elaboración de los mismos como útiles a emplear, disolución de las resinas, tipos de superficies sobre las que se aplicaban, pulimento final del barniz, etc.

⁴⁵¹⁸ Nombre que se utilizaba en los países anglosajones para definir un jabón realizado con aceite de oliva semejante al que se producía en Castilla.

⁴⁵¹⁹ Esta obra fue publicada en 1672, ed. consultada 1685.

⁴⁵²⁰ Esta fórmula, como ya se ha dicho, se recoge también en el tratado del año 1573 atribuido a Richard Tottil.

⁴⁵²¹ Salomon, W., 1685, L. III, cap. XXV, VII, p. 214.

⁴⁵²² Ibídem nota anterior.

⁴⁵²³ En la obra de Evelyn encontramos también una posible mención al copal bajo la denominación de *white amber*. Evelyn, J., 1729, L. III, cap. IV, p. 238.

⁴⁵²⁴ Salomon, W., 1685, L. III, cap. XXV, XI, p. 220.

⁴⁵²⁵ Salomon, W., 1685, L. III, cap. XXV, XIII, p. 221.

⁴⁵²⁶ Publicado por primera vez en 1688, ed. consultada 1998.

Este tratado proporciona únicamente indicaciones y fórmulas para la realización de barnices volátiles, dedicando especial atención al barniz de goma laca del que expone dos métodos para su confección. En primer lugar describe aquel en el que se empleaba goma laca en grano (*seed lac*) y alcohol. Ambas sustancias se dejaban reposar dos o tres días hasta la disolución de la resina, momento en que se filtraba la mezcla y se volvía a hacer reposar durante el mismo espacio de tiempo. Por último, se extraía la parte de arriba del barniz, que era la que se utilizaba para los estratos más superficiales. Del barniz resultante se dice: *...is of extraordinary use to adorn your work, and render it glossy and beautiful*⁴⁵²⁷. El método de aplicación de este barniz, destinado a mesas y escritorios contruidos en madera de olivo, se describe así:

*...wash it over ten or twelve times with Seed-Lacc varnish, that remained after you had poured off the top for better use, with a pencil proportioned to the bigness of your Table or Stand, or the like; let it thoroughly dry between every wash... After all this, welcome it with your Rush until tis smooth, and when very dry, anoint it six several times with the top or finest part of the aforesaid Seed-Lacc varnish*⁴⁵²⁸.

Este barniz también se recomienda para la madera de nogal y otras de grano compacto, como el boj o el peral sin teñir:

*...observe the same method exactly for varnishing walnut, that I gave por Olive... Those Rules will hold good also for all sorts of wood, that are of a close, smooth grain, such are Yew, Box, the Lime-tree, and Pear-tree, &c...*⁴⁵²⁹

Del segundo sistema, que consistía en emplear goma laca en hojuelas (*shell lac*) y alcohol, los autores señalan:

*...tis commonly used by those that imploy themselves in varnishing ordinary woods as Olive, Walnut, and the like... that requires not a polish; for though it may be polished, and look well for the present, yet like a handsome Ladies beautiful face, it hath no security against the injuries of time; for but a few days will reduce it to its native mist and dulness*⁴⁵³⁰.

Este barniz se considera el apropiado para muebles, o algunas zonas de los mismos, sometidos a uso constante como el interior de cajones, marcos de mesas, sillas, taburetes, etc.

Por otra parte, Stalker y Parker recogen una formula para confeccionar el que definen como el “mejor barniz blanco”, que estiman el más idóneo para preservar el color natural de la madera:

*...one pound of the whitest Gum Sandrik, one pound of the whitest Gum Mastik, of the clearest Venice Turpentine three ounces, one ounce and a half of Gum-Copal, of Gum-Elemi half an ounce, of Gum Benzoin or Benjamín the clearest half an ounce, one ounce and a half of the clearest Gum Animae, and of white Rosine half an ounce...*⁴⁵³¹.

Todas estas resinas y bálsamos se disolvían separadamente en alcohol y, después de filtrarse, se dejaban reposar durante dos o tres días. Del compuesto resultante se utilizaba solo la parte superior mientras que lo que quedaba en el fondo del recipiente,

⁴⁵²⁷ Stalker, J. y Parker, G., 1998, cap. II, p. 8.

⁴⁵²⁸ Stalker, J. y Parker, G., 1998, cap. II, pp. 17, 18.

⁴⁵²⁹ Stalker, J. y Parker, G., 1998, cap. II, p. 18.

⁴⁵³⁰ Stalker, J. y Parker, G., 1998, cap. II, p. 9.

⁴⁵³¹ Stalker, J. y Parker, G., 1998, cap. II, pp. 10, 11.

de consistencia más espesa y oscura, se empleaba para mezclarlo con otros barnices a aplicar sobre fondos negros, rojos o también para la parte interna de cajas u otros utensilios. De este barniz existía una variante que se define como: *...a White varnish much inferior to the former*⁴⁵³², confeccionado únicamente con sandárac y almáciga que se diluían también previamente por separado en alcohol.

Por lo que respecta al barnizado de las maderas con color, Stalker y Parker recomiendan el uso de barniz de goma laca en grano teñido con pigmento negro humo⁴⁵³³: *...pour some of the thickest Seed-Lac varnish in a Gallipot, adding to it as much Lampblack as will... mix of Venice Turpertine the bigness of a walnut*⁴⁵³⁴. Este barniz se extendía repetidas veces sobre la superficie, puliéndose entre capa y capa.

Todos los barnices mencionados se extendían con brocha o a pincel. Además, durante el barnizado los muebles debían situarse en un ambiente templado o cerca de una fuente de calor.

También se alude en esta obra al pulimento de los barnices⁴⁵³⁵ con polvo de trípoli. Esta sustancia, que se frotaba sobre la superficie barnizada, se eliminaba después con una esponja embebida en agua. A continuación, se aplicaba aceite mezclado con pigmento negro humo, aunque cuando se trataba de maderas claras se añadía harina al aceite en lugar del pigmento. Por último, se secaba la superficie con un paño de algodón.

A finales del siglo XVII en el texto titulado *Modo da tener nel dipingere*, conocido como *Manuscrito de Volpato*⁴⁵³⁶, encontramos una mención a la venta en Italia de barnices ya preparados: *Le vernice sono diverse, altre le facciamo noi, altre si comprano, comme la vernice grossa, quella d'ambra si compra, quella di mastice facio io*⁴⁵³⁷. Ciertos autores se han planteado, en ausencia de una receta concreta, si el barniz de ámbar que se cita en el texto estaba realmente confeccionado con dicha sustancia o si se trataba más bien de la antigua *vernice comune*, elaborada con aceite de linaza y colofonia. En este sentido Merrifield⁴⁵³⁸ sostiene que quizá la denominación de “barniz de ámbar” se diera en el comercio a mezclas que en realidad no contenía dicha resina, pero que recibían este atractivo nombre por razones puramente lucrativas, dado el alto coste del ámbar y por ser semejante su color al del “barniz común”. Esta afirmación parece corroborarse en una receta de Leonardo da Vinci para la realización de un barniz graso: *Da un tajo a un enebro y riega su base, mezcla entonces el licor (que exuda) con aceite de nuez y habrás obtenido un perfecto barniz de ámbar*⁴⁵³⁹. Como vemos, en este caso no se utiliza el ámbar sino la sandárac.

También en otros países europeos se vendían los barnices ya preparados, como se constata en ciertos textos de esta centuria. En este sentido podemos mencionar la obra del comerciante, especiero y droguero francés Pierre Pomet, titulada *Histoire générale des drogues simples et composées* del año 1694. En ella se describen las plantas,

⁴⁵³² Stalker, J. y Parker, G., 1998, cap. II, pp. 11, 12.

⁴⁵³³ Este barniz también se recomienda para la confección de lacas a imitación de las orientales.

⁴⁵³⁴ Stalker, J. y Parker, G., 1998, cap. II, pp. 18, 19.

⁴⁵³⁵ Stalker, J. y Parker, G., 1998, cap. II, p. 18.

⁴⁵³⁶ Escrito por el pintor Giovanni Battista Volpato, de ahí su nombre, publicado por Merrifield en 1847. Ed. consultada 1999.

⁴⁵³⁷ Merrifield, M. P., 1999, p. 743.

⁴⁵³⁸ Merrifield, M. P., 1999, cap. VI, p. cclxviii.

⁴⁵³⁹ Da Vinci, L. 1976, p. 433.

minerales y todas las mercaderías que como dice el autor *les Marchands Droguiftes & Efpiciers doivent ordinairement avoir & peuvent vendre dans leurs boutiques & magasins*. En concreto, hablando de los barnices que se comercializan en sus establecimientos, se cita la siguiente relación⁴⁵⁴⁰:

Nous vendons de six sortes de venix...

le vernix siccatif, qui est de l'huile d'aspic de la terebenthine fine & du sandarac fondu ensemble. Le second est le vernix blanc, surnommé de Venise, qui est de l'huile de terebenthine, de la terebenthine fine, & du mastic fondu ensemble.

Le troisième est le vernix d'esprit de vin, qui est du sandarac, du karabe blanc, de la gomme elemi & du mastic.

Le 4. est le vernix doré, qui est de l'huile de lin, du sandarac, de l'aloës, de la gomme gutte & de la litarge d'or.

La cinquième, est le vernix a la bronze, ou de la Chine; qui est de la gomme lacque, de la colophone, du mastic en larmes, & de l'esprit de vin.

La sixième est le vernix común, qui n'est que de la terebenthine commune, fonduë dans de l'huile de terebenthine... Il y a un septième vernix que quelques Religieux sont: mais comme nous n'en faisons aucun comerse, c'est pour ce sujet que je n'en dirais rien...

Constatamos que se recogen aquí los tres tipos de barnices conocidos en la época: grasos, volátiles y esenciales, elaborados con las resinas también en uso en la misma como la sandárac, la almáciga, el copal, la trementina, la colofonia o la goma laca. Sin embargo, en esta relación no se especifican los objetos a los que se destinaban los diferentes barnices.

1.1. CONSIDERACIONES A LAS FUENTES LITERARIAS-TRATADÍSTICA

En los textos de la centuria se comprueba que las fórmulas para barnices se siguen ampliando con el añadido de nuevos ingredientes. Entre ellos cabe destacar el aceite de espleigo en la primera mitad del siglo y del de adormideras en la segunda. Estas sustancias se utilizaban no sólo como disolventes de las resinas, con lo que se obtenían barnices esenciales, sino también como aditivo en los otros dos tipos de barnices, con el fin de aportar elasticidad y fluidez a las mezclas.

En cuanto a las resinas se introduce el uso de la goma laca, que se menciona por primera vez en la primera mitad de la centuria, para elaborar barnices aplicables a superficies doradas y para la confección de lacas. Más tarde se emplea en barnices volátiles coloreados, combinada con otras resinas y con el añadido de distintos tintes como la sangre de drago. A finales de siglo la goma laca aparece en los textos ingleses como base de barnices al alcohol, destinados a objetos construidos con maderas oscuras como el nogal o el olivo. También, en esta centuria empiezan a figurar en los textos ingleses los barnices de copal. Sin embargo, esta resina era ya conocida, como atestiguan las fuentes consultadas, en países como España desde el siglo XV, aunque en la literatura no se menciona su empleo como ingrediente de los barnices. No obstante, conviene recordar que otro tipo de copal, el africano o el oriental, pudiera haberse utilizado ya desde época medieval con el nombre de ámbar. Además, se sigue recurriendo a resinas tradicionales como la almaciga, el ámbar, el benjuí y la sandárac, esta última en especial para confeccionar los barnices más claros y bellos.

⁴⁵⁴⁰ Pommet, P., 1694, L. V, cap. LVIII, p. 290.

Por otro lado, del estudio de las fuentes de la centuria se puede establecer que los barnices grasos, fundamentalmente a base de aceite de linaza o nueces, preparados con métodos y sustancias ya conocidas en siglos anteriores, continúan siendo de uso común. Se puede afirmar también que éstos fueron los más empleados en el mobiliario hasta el último cuarto del siglo XVII, momento en el que pierden preponderancia al equipararse su uso al de los barnices volátiles.

En lo referente a los barnices esenciales, es probable que se utilizaran en los muebles policromados y dorados a partir del siglo XVII, debido a su mayor elasticidad, al igual que sucedía en la pintura⁴⁵⁴¹.

Otro dato a destacar es que a finales del siglo XVII las referencias a los barnices del mobiliario son más numerosas, a la vez que se hacen más detalladas, explicativas y extensas, en especial en los textos ingleses. Así, se empiezan a mencionar las maderas sobre las que se emplean, entre ellas el olivo, el nogal, o el boj. Cabe señalar también que para extender los barnices sigue utilizándose la brocha, el pincel e incluso en ocasiones la mano.

Otra conclusión que se extrae de la lectura de estas fuentes es que, a pesar de las innovaciones que se introducen, algunas fórmulas se repiten hasta finales de la centuria.

Además, es importante reseñar que ciertos barnices grasos aplicables, entre otras, a las superficies de madera se vendían ya preparados, especificándose en alguna ocasión que eran *para uso de marqueteros y carpinteros*⁴⁵⁴². Por lo que atañe a los otros dos géneros sabemos que, al menos en Francia, sucedía lo mismo aunque ignoramos si dichos productos se empleaban en ese país sobre el mobiliario.

En cuanto al acabado a la cera, se empieza a citar en los textos de la primera mitad del siglo en relación a superficies de madera teñida, en especial de peral, a imitación del ébano. También existen referencias al uso de la cera coloreada de negro sobre la madera. Por su parte, al aceite podía extenderse sobre las superficies teñidas de negro o que imitaban el palo de Brasil. Así mismo, se recomienda su empleo para proteger y dar brillo a los cofres. El aceite podía teñirse con colorantes para acabar las superficies de madera de cerezo, con el fin de simular el ébano u otras maderas finas.

2. FUENTES DOCUMENTALES

2.1. ESPAÑA

En los documentos españoles son escasas las menciones que hemos localizado sobre el barnizado del mobiliario. Además, cuando aparecen, suelen ser muy sucintas. En este sentido podemos citar el inventario que realiza en el año 1617 Hernando de Espejo, guardajoyas de Felipe III, donde se relacionan los bienes que se toman para el monarca de la almoneda de bienes libres de Felipe II y Ana de Austria⁴⁵⁴³: *Un escripto pequeño*

⁴⁵⁴¹ Bruquetas, R., 2002, , p. 357.

⁴⁵⁴² Faidutti, M. y Versini, C., 1974, p. 64.

⁴⁵⁴³ AGP, AG, leg. 903.

de nogal labrado todo de filetes... varnizado con catorce caxoncitos de ebano y nogal para poner medallas.... También resulta ilustrativo al respecto el inventario del oficio de la Furriera del año 1699⁴⁵⁴⁴: ...*Galeria del Cierzo... Dos bufetes Grandes de pasta en forma de piedra con sus pies de madera barnizados...* Por último, podemos mencionar el inventario de Francesc Font de Roqueta realizado en Mallorca el año 1633 en el que aparece⁴⁵⁴⁵: *Un llit deurat enbarnicat...*

Así mismo, las referencias documentales suscitan con frecuencia problemas de interpretación por la terminología empleada. Un ejemplo de ello lo tenemos en la expresión “dado de barniz”, como figura en la tasación y partición de bienes de Antonia Adacio realizada en Madrid en el año 1646⁴⁵⁴⁶: *Un escritorio de pino dado de Barniz y azucenas por los lados con quatro cajoncillos y sus cerraduras en ellos con pie de nogal...* También encontramos dicha frase en la tasación de bienes por muerte de Manuela de Salcedo, efectuada en Madrid el año 1678⁴⁵⁴⁷: *Otro bufete de pino dado de barniz...*

En estos casos no podemos determinar si se trata de muebles barnizados o lacados ya que el término barniz se utilizaba también en la época como sinónimo de laca. En este sentido se puede citar como ejemplo el inventario y tasación de bienes que quedaron al fallecimiento de Manuel Ponce de León, duque de Arcos, del año 1693⁴⁵⁴⁸: *...un escritorio de barniz, ô charol de la china.*

Igualmente resulta difícil dilucidar si se trata de muebles cubiertos con un barniz coloreado o con una laca cuando en el documento se cita el color del barniz, como vemos en la tasación de bienes de Carlos Ramírez de Arellano del año 1696⁴⁵⁴⁹: *...Dos espejos grandes de armar con marcos también de espejo en dos bufetes dados de Barniz negro con perfiles dorados.* Aquí podría tratarse tanto de marcos acabados con un barniz teñido de negro para imitar el ébano, es decir ebanizados, como lacados en negro. Otro ejemplo lo tenemos en el inventario post mortem de Pedro de Amezqueta, realizado en Madrid en el año 1652⁴⁵⁵⁰: *...una cama barnizada de blanco y dorada los bocelos...* Esta cama podría estar pintada de blanco y barnizada, lacada en blanco o pintada con colores al barniz.

Sin embargo, en ciertos casos queda claro que se está aludiendo a barnices coloreados, como se puede comprobar en una memoria de gastos del ayuda de Cámara del Rey y aposentador de Palacio García de Marban del año 1684, donde se recoge el pago efectuado a un dorador por diferentes labores llevadas a cabo en unas celosías del salón de las Comedias⁴⁵⁵¹: *...pague a Ventura Vax y enriquez siscientos y cinquenta Rs, de Vellon por los mismos queymporto el dorado dela selocia denmedio y el Varniz decolor quedio a las demas de los lados....*

En otras ocasiones del contenido del documento se puede establecer también con seguridad que el barniz se aplicó sobre una superficie pintada o teñida, como sucede en

⁴⁵⁴⁴ AGP, AG, leg. 901.

⁴⁵⁴⁵ Massot Ramis d' Ayreflor, M. J., 1995, p. 264.

⁴⁵⁴⁶ AHPM, prot. 8293, fol. 96v.

⁴⁵⁴⁷ AHPM, prot. 8181, fol. 486.

⁴⁵⁴⁸ AHPM, prot. 11564, fol. 102v.

⁴⁵⁴⁹ AHPM, prot. 13966, fol. 249.

⁴⁵⁵⁰ AHPM, prot. 7141, fol. 1248v.

⁴⁵⁵¹ AGP, AG, leg. 900.

un libramiento de pago del año 1644⁴⁵⁵²: *A Simon Lopez pintor y dorador... por... dar de color y embarnizar cinco ventanas en el quarto del Monasterio Rl de las descalças franciscas desta dha billa donde se aposento la princesa de Mantua....*

En cuanto al tipo de barniz empleado y su composición, las únicas referencias que hemos localizado no hacen alusión a un mueble. A pesar de ello, las recogemos aquí ya que demuestran el uso de barnices a base de sandárac y alcohol sobre las superficies de madera en la época en nuestro país. En concreto, se trata de un contrato de obra del año 1679 para la realización de un carro triunfante dorado y color de caoba por parte del dorador Juan González, entre cuyas condiciones figura⁴⁵⁵³: *...y los campos lissos y fondos y ruedas sea de dar de color de caoba y sea de barnizar dos vezes con barniz de aguardiente y grasilla...* También se cita la obligación de utilizar barniz de sandárac en las condiciones de un contrato para el dorado de un retablo en Madrid el año 1687⁴⁵⁵⁴:

Primeramente es condición que los dhos Pº Gallego y... Geron. Mo Gallego... se obligan de que daran a dho retablo dorado todo lo que toca a talla y molduras de oro limpio. Y lo que resta, a liso habra de ser de color de Palosanto Barnizado con barniz de grasilla...

En este caso, a diferencia del anterior, no se menciona el disolvente de la resina.

Por último, cabe señalar que existen documentos que demuestran que en España los barnices se podían adquirir ya elaborados en tiendas y boticas, como se desprende del inventario de una tienda de especiería de Madrid realizado en 1602⁴⁵⁵⁵. También aparece citado el “barniz” en las Tasas de Precios, promulgadas en este siglo, que debían observar los establecimientos de mercería y droguería para la venta de las diferentes mercaderías⁴⁵⁵⁶, aunque en ellas no se especifica la naturaleza del que se vendía ya confeccionado. No obstante, hay que tener en cuenta que el término barniz se solía identificar también en España con el elaborado con sandárac y aceite de linaza⁴⁵⁵⁷ por ser el más común⁴⁵⁵⁸. Además, conviene apuntar aquí que aunque los artesanos pudieran obtener este producto en el comercio, es muy probable que también lo prepararan ellos mismos en ocasiones, en función de las necesidades de cada objeto, ya que disponían de las materias primas para ello. De hecho, en estas fuentes aparecen a la venta casi todos los materiales conocidos en la época⁴⁵⁵⁹ y que encontramos en los diferentes recetarios para la elaboración de los barnices. Así, en ellas figuran resinas como la sandárac y la colofonia, bajo la denominación de “grasilla” y “pez griega” respectivamente, el copal, el benjuí, la almáciga y la goma laca⁴⁵⁶⁰. En cuanto a los aceites se recogen el de linaza, el de nueces y los esenciales como el de abeto, espliego, petróleo y el aguarrás⁴⁵⁶¹.

⁴⁵⁵² AGS CMC, 3ª época, leg. 1461. Cuentas del Pagador Francisco de Villanueva.

⁴⁵⁵³ AHPM, prot. 6491, fol. 226.

⁴⁵⁵⁴ AHPM, prot. 11044, fol. 599v.

⁴⁵⁵⁵ AHPM, prot. 2419, fols. 150, 158, publicado por Bruquetas, R., 2002, pp. 502-504.

⁴⁵⁵⁶ Como ejemplo de ello se pueden citar las promulgadas en Madrid en 1627, 1680 y 1686, publicadas por Bruquetas, R., 2002, pp. 540, 541.

⁴⁵⁵⁷ *Del nombre latino vernix... Sandaraca, es una especie de goma semejante a la almáciga, que mana del enebro. Dicha grassa, y della y del aceite de linaza o de oliva, se hace el compuesto que vulgarmente llamamos barniz...* Covarrubias, S. de, 2003, p. 195.

⁴⁵⁵⁸ Bruquetas, R., 2002, p. 469.

⁴⁵⁵⁹ Bruquetas, R., 2002, pp. 542, 543.

⁴⁵⁶⁰ Ibídem nota anterior.

⁴⁵⁶¹ Bruquetas, R., 2002, pp. 541, 543.

Por otra parte, en los documentos existen referencias al lustrado de las superficies de madera, como vemos en uno del año 1639⁴⁵⁶²:

Los mrs q se deven A Sevass^{an}. Cornejo⁴⁵⁶³ ebanista de la R^a Ns^a por las obras que a echo de su oficio para su Real Serv^e y de sus Altezas...desde prim^o de hen^o de Seiscientos y treinta y quatro asta fin de diz^e de Seiscientos y treinta y Siete... Aderezo una Caja de ebano y marfil para un niño Jhs. Puesto en un escriptorio y Remate de marfil que estava echo pedazos y le echo muchas piezas Limpio y dio de lustre... Aderezo un Relicario grande q envio a su mag^d el ss^{mo} ynfante de Flandes y le Echo onze molduras y algunas piezas y le limpio y dio de lustre...

También, en una memoria de gastos que presenta en 1692 el encargado de la Furriera Ignacio de Herrera y Barnuebo figura esta operación con relación a un asiento de madera de palosanto⁴⁵⁶⁴: *adonde Sepeina su majestad...* por parte de un entallador llamado Pedro López: *...Sedieron lustre atoda lamadera que estaSalpicada de regarla.*

Además, en las facturas aparece con bastante frecuencia el lustrado de muebles pintados o teñidos de negro, lo que se comprueba en una del año 1675⁴⁵⁶⁵: *...quenta de Juan de Suazo⁴⁵⁶⁶ ebanista de su Majestad... Un pie de Bufete que hizo de madera de Peral lustrada de negro con seis columnas cajones y Zerraduras p^{ra} q sirva asu Mg^d en las liciones de Matematica* Igualmente, en una relación de los trabajos realizados por el cofrero de Cámara de la reina Juan Hidalgo en los años 1687 y 1688 se citan⁴⁵⁶⁷: *...un par de banquillos para el cofre de tafiletes dados de color negro y lustrados...*

Sin embargo, en estos documentos no se menciona la sustancia empleada para lustrar, es decir para dar brillo a la superficie, y que podía ser barniz, cera o aceite. Este último acabado se cita en una libranza de pago del año 1619 al pintor del rey Lorenzo de Viana⁴⁵⁶⁸: *...por dar de aceite de linaça a Veinte y tres Ventanas grandes y dos pequeñas Veinte y ocho puertas chicas y a diez puertas grandes quinze messas y a ocho Vancos en el alcaçar desta V^a...* Vemos en el texto que puertas y ventanas reciben el mismo acabado. Esta operación debió ser habitual ya que la encontramos con cierta frecuencia en los documentos consultados, pudiéndose citar como ejemplo el pago efectuado en el año 1612 a Manuel García y a Juan de Galapagar por⁴⁵⁶⁹: *...dar de aceyte a los postigos y Puertas de la casa Real del pardo según que con ellos esta concertado.* Así mismo, en otra libranza de pago del año 1619 a Lorenzo de Viana aparece⁴⁵⁷⁰:

...dar de aceite de linaza a todas las ventanas nuevas que se pusieron de nuevo en la galeria del poniente en el Alcaçar desta dha villa que mira al parque y las pieças donde su majestad come y donde da audiencia pieça de la antecámara Torredorada Y galeria del medio dia...

Constatamos que en dos de estos documentos se menciona el uso de aceite de linaza, aunque hemos localizado también alguna alusión al aceite de espliego, como vemos en

⁴⁵⁶² AGP, AG, leg. 5231, exp. 2.

⁴⁵⁶³ Nombrado ebanista real en 1630. Aguiló, M. P., 1993, p. 41.

⁴⁵⁶⁴ AGP, AG, leg. 901.

⁴⁵⁶⁵ AGP, AG, leg. 5231, exp. 2.

⁴⁵⁶⁶ Juan de Zuazo fue nombrado ebanista de las obras de S.M. el 3 de agosto de 1675. Aguiló, M. P., 1993, p. 414.

⁴⁵⁶⁷ AGP, AG, leg. 5219, exp. 1.

⁴⁵⁶⁸ AGS, CMC, 3ª época, leg. 697. Cuentas del pagador Juan Gómez Mangas.

⁴⁵⁶⁹ AGP, AP, El Pardo, caja 9386, exp. 2.

⁴⁵⁷⁰ AGS, CMC, 3ª época, leg. 784. Cuentas del pagador Juan Gómez Mangas.

un libramiento de pago del año 1629⁴⁵⁷¹: *A Angelo nardi pintor criado de su Mg^d vecino desta Villa... y dar de aceite de espliego y limpio todas las puertas y ventanas....* Quizá se utilizara también este aceite para acabar la superficie de los muebles, a pesar de no haber localizado este dato en la documentación consultada.

Por último, cabe señalar aquí que en ocasiones se hace alusión al bruñido de superficies de madera teñidas color de caoba. Este es el caso de una memoria en la que se relacionan los muebles que se encargan al cofrero del rey Juan Hidalgo desde primeros de diciembre de 1674 hasta el 11 de marzo de 1675⁴⁵⁷²:

Para el oficio de la furriera...

Seis Bufetes de Pino dado Color de Caoba Bruñido... Quatro Bancos dela medida ordinaria de Pinos cubiertos de baqueta de herraxe dorado Y los pies dados Color de Caoba Bruñido... Dos Bufetes de Pino dado Color de Caoba bruñido...

También, en el año 1675, este artífice lleva a cabo la misma operación en otro mueble en cuya superficie simula la caoba⁴⁵⁷³: *...Real Oratorio de su Mg^d... Un Banco Sitial de Bara y media de largo dado de color de Caoba y bruñido y hierros dorados...*

Del contenido de estos documentos no resulta posible determinar si únicamente se frotaba la superficie en seco o se aplicaba alguna sustancia para bruñirla. Algo que se efectuaba sobre ciertos materiales para confeccionar los denominados “encerados”⁴⁵⁷⁴, como se recoge en un documento del año 1578⁴⁵⁷⁵:

Los maravedis que se deven y a de aver Martin Trigos cerero de la Reina... por las obras que a hecho para el serbicio de su mg^d. por quenta de cavalleriça para la jornada de monçon...por encerar y bruñir las dhas decientas y setenta baras de brin⁴⁵⁷⁶...

También podemos citar una referencia que aparece en un texto del siglo XVIII en la que se constata que el término bruñir equivale a frotar una superficie con cera para conferirle brillo⁴⁵⁷⁷: *...una vez teñida y seca la bruñirás con un poco de cera y quedará muy lustrosa.*

Analizaremos a continuación la información que aportan las fuentes documentales de otros países europeos, así como las referencias que proporcionan diferentes autores posteriores al respecto.

⁴⁵⁷¹ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450. Cuentas del pagador Juan Gómez Mangas.

⁴⁵⁷² AGP, Reinados, Carlos II, caja 92, exp. 2.

⁴⁵⁷³ AGP, AG, leg. 5219, exp. 1.

⁴⁵⁷⁴ *Encerado, el lienzo con cera o para ventanas.* Covarrubias, S., de, 2003, p. 513. Este material se utilizaba también en muebles y carruajes.

⁴⁵⁷⁵ AGP, AG, leg. 5219, exp. 4.

⁴⁵⁷⁶ *Es voz usada en algunas partes de Aragón y tomada del francés. Brin que vale lino.* Diccionario de Autoridades, 1726-1739, vol. I, s/p. <http://web.frl.es/DA.html>

⁴⁵⁷⁷ Montón, B., 1752, p. 205.

2.2. INGLATERRA

En los documentos ingleses de la centuria aparecen referencias al pulimento de las superficies del mobiliario, una operación que consistía en friccionarlas para conferirles brillo⁴⁵⁷⁸. Como ejemplo podemos citar que el ensamblador William Caiton (activo en Cambridge desde 1670 y que muere hacia 1723) realizó para el Trinity College en 1676⁴⁵⁷⁹: *a table turned and polished in the Masters Gallery*. Así mismo, sabemos que en el año 1699 el ensamblador hungonote Peter Rieusset (activo en Londres entre 1706-1716) suministró a Boughton House⁴⁵⁸⁰: *3 frames of walnut tree for Marvel tables for Boughton... turned and polished*. Aunque en estos casos no se indica la sustancia empleada para pulir podía tratarse, como señalan ciertos autores⁴⁵⁸¹, de aceite de linaza y también, en menor medida, de nueces o de oliva. Pero además podría haberse utilizado la cera, como apunta Laeroyd⁴⁵⁸².

Por lo que respecta a los barnices existen noticias de su aplicación sobre diferente tipo de muebles. Por ejemplo en el año 1682 John Hearsy⁴⁵⁸³ suministró a Lady Leigh of Stoneleigh, varias sillas talladas y barnizadas⁴⁵⁸⁴: *3 fationable Cane Chayres Carved & varnished... 4 Elbo Chayers of ye same*.

En cuanto al tipo de madera que recibía este acabado en una factura de 1686 del ensamblador, sillero y tallista Thomas Roberts (activo entre 1685-1714) se constata su empleo en una silla de nogal⁴⁵⁸⁵: *For a large Elbow Chair of Wallnuttree with horsebone elbows and varnished*. También era de nogal barnizado una mesa (Fig. A.9) que el tallista Grinling Gibbons (1648-1721) realiza entre 1680-1685⁴⁵⁸⁶: *a table of walnut tree couriously vein'd and vernish'd on a frame of lime-tree incomparably carved with 4 angels, flowers and frontages*.

Además contamos con referencias al barnizado de muebles pintados o teñidos de negro, como es el caso de diez sillas y tres butacas negras que suministra el tapicero londinense Thomas Wildam (activo entre 1681-1690) en 1681 al quinto duque de Bedford⁴⁵⁸⁷. De igual forma, podemos citar el pago realizado en el año 1636 a Mathew Goodwin por pintar de oscuro y barnizar nueve marcos de pinturas para Hampton Court⁴⁵⁸⁸. Estos marcos probablemente alojaban la serie de nueve lienzos de el *Triunfo de Julio Cesar* de Mantegna que todavía se conservan en el mismo lugar⁴⁵⁸⁹.

El barniz se aplicó también sobre los muebles pintados de rojo, pudiéndose mencionar como ejemplo un armario que existía en una casa de Cockesden (Dorset)⁴⁵⁹⁰: *A fayer court cobberd coloured redd and varnished with a drawer*.

⁴⁵⁷⁸ Bowett, A., 2002, p. 165.

⁴⁵⁷⁹ Beard, G. y Gilbert, C., p. 141.

⁴⁵⁸⁰ Murdoch, T., 1997, vol. CXL, p. 736.

⁴⁵⁸¹ Bowett, A., 2002, p. 166. Laeroyd, S., 1981, p. 30.

⁴⁵⁸² Ibídem nota anterior.

⁴⁵⁸³ Carecemos de datos sobre este artífice.

⁴⁵⁸⁴ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 418.

⁴⁵⁸⁵ Bowett, A., 2002, p. 100.

⁴⁵⁸⁶ Edwards, R., 1987, pp. 602 y 654.

⁴⁵⁸⁷ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 974.

⁴⁵⁸⁸ VV. AA, *The History of the King's Works*, 1982, vol. IV-1485-1660 (II), p. 146.

⁴⁵⁸⁹ Ibídem nota anterior.

⁴⁵⁹⁰ Citado por Edwards, R., 1987, p. 289.

Cabe señalar también aquí que, según Bowett⁴⁵⁹¹, para imitar el veteado de la madera de olivo en la de fresno se extendía sobre ella aceite y pigmento negro humo. Una operación que oscurecía y enfatizaba las vetas del fresno. Después, sobre toda la superficie se aplicaba un tinte oscuro y, por último, se barnizaba. Además, este autor⁴⁵⁹² afirma que los muebles de marquetería y los chapeados también se barnizaban.

En las facturas de los artífices figura, así mismo, el barnizado de los muebles a la hora de su reparación. Este dato lo encontramos en una del ebanista londinense John Gumley (activo 1691-1717) del año 1695⁴⁵⁹³: *...Ffor new vernishen of the Scrutore*. Este artífice construye una base de cajones nueva para este mueble y la antigua la convierte en una mesa⁴⁵⁹⁴: *for maken of a table of the frame... of a woolt Scrutore and vernish it...* Gumley barniza también un escritorio que había construido a partir de un buró⁴⁵⁹⁵:

...ffor new Carpen of a Scrutore on a Chest of Drawers and new woorken of itt and putten in severall peeces and Cutten the Doors to make it a Cabinett and finieren the side of the doors and maken two large drawers ffor new vernishen the Cabinett on the Chest of drawers.

Por ultimo, recogemos el pago efectuado en el año 1698 al ebanista londinense Gerrit Jensen (activo entre 1680-1715) por rebarnizar un mueble de Kensington Palace⁴⁵⁹⁶: *...new varnishing and mending the Desk and bookcase.*

Los documentos no proporcionan datos sobre el tipo de barniz empleado, es decir si eran grasos, volátiles o esenciales, ni tampoco sobre su composición. No obstante, en determinados muebles ingleses de la centuria se han identificado restos de lo que podría haber sido un barniz de colofonia. Este es el caso de un arcón de entre 1603-1649 de madera de cedro o de ciprés con decoración incisa (Fig. A.10) que se conserva en el Victoria and Albert Museum⁴⁵⁹⁷. El examen científico realizado en este mueble estableció la existencia de trazas de dicha resina en las incisiones que decoran su superficie. Como no se detectó la presencia de pintura es probable que correspondieran al acabado original o a uno antiguo que fue posteriormente eliminado. También podemos recordar al efecto el estudio practicado en una cama inglesa del siglo XVI, originalmente barnizada con colofonia, que fue repintada en dos ocasiones y en la segunda de ellas, efectuada a finales del siglo XVII, se aplicó sobre la policromía un barniz probablemente de copal. Con respecto a esta última resina, recogemos la opinión de Cescinsky⁴⁵⁹⁸ quien afirma que en la segunda mitad de la centuria uno de los métodos más habituales de acabar los muebles era barnizarlos a brocha con copal.

⁴⁵⁹¹ Bowett, A., 2002, p. 119.

⁴⁵⁹² Bowett, A., 2002, p. 116.

⁴⁵⁹³ Bowett, A., 2002, p. 210.

⁴⁵⁹⁴ Ibídem nota anterior.

⁴⁵⁹⁵ Ibídem nota anterior.

⁴⁵⁹⁶ Bowett, A., 2002, p. 220.

⁴⁵⁹⁷ Inv n° 299-1978.

⁴⁵⁹⁸ Cescinsky, H., 1911, p. 352.

2.3. FRANCIA

En ciertos documentos franceses de la centuria existen referencias al pulimento de diferentes muebles de nogal, como vemos en el inventario del mobiliario de la Corona redactado entre 1663-1715 donde se citan varios armarios⁴⁵⁹⁹: *Unze armoires... toutes plaquées dedans de noyer poly, ouvrant à deux portes et plaquées par dehors de noyer de Grenoble...* así como⁴⁶⁰⁰: *Quatre caisses à mettre des chaises d'affaire... toutes plaquées par dehors de noyer de Grenoble avec filets d'èbeine, et le dedans plaqué de noyer poly.* Además, se recogen en el mismo documento⁴⁶⁰¹: *Quatre tables en Bureau, de bois de noyer poly.*

En este inventario se incluyen también algunos muebles barnizados, como es el caso de dos sillones de nogal⁴⁶⁰²: *Deux fauteuils de bois de noyer, tournez et vernis...* o un marco de espejo pintado de rojo⁴⁶⁰³: *Un miroir à bordure de bois peint de rouge et verny...*

2.4. ITALIA

En este país son recurrentes las referencias al lustrado de los muebles, como vemos en una factura del ebanista Agostino Pozzoni, del año 1696⁴⁶⁰⁴: *Per haver fatto un Credenzone... di fico d'India... con cassetti di dentro nel pezzo di sopra e di sotto di noce puliti e lustrati...* Además, en diferentes documentos constatamos que para llevar a cabo dicha operación se utilizaba la cera. Como ejemplo de ello podemos citar una factura de 1685 del carpintero Tommaso Stecchi por⁴⁶⁰⁵:

...una segretaria d'ulivo e pero... e dentro le cassette tutte di noce... e dentro la segreteria fatto 6 segreti con molle e cassettini da tirar fuori con n. 12 pallini d'ebano serve per il Ser.mo Principe Gastone ordinata dal medesimo Principe e ogni cosa lustrata a cera.

El mismo artífice construye en 1689 una estantería⁴⁶⁰⁶: *...una scansia di noce... lustrato a cera.* Asimismo, en el año 1690 el tallista Anton Francesco Gonelli realiza para la capilla del Palacio de Poggio in Caiano una predela de altar⁴⁶⁰⁷: *...lustrata a cera...* Igualmente, en el pago efectuado al carpintero Carlo Socci en 1693 se comprueba el uso de este acabado, tanto en las partes lisas como en las talladas de unas sillas de nogal⁴⁶⁰⁸: *...per aver fatto no. 2 seggiole de donne di nocie... lustrato a cera tanto l'intaglio che illiscio...*

En todas estas facturas se observa que son de nogal la mayor parte de los muebles que se acaban con cera. No obstante, en otros documentos comprobamos que esta sustancia se aplicaba también en los muebles de ébano, una operación que lleva a cabo en 1675 el

⁴⁵⁹⁹ Guiffrey, J., 1885-1886, vol. II, p. 163.

⁴⁶⁰⁰ Ibídem nota anterior.

⁴⁶⁰¹ Guiffrey, J., 1886, vol. II, p. 171.

⁴⁶⁰² Guiffrey, J., 1886, vol. II, p. 234.

⁴⁶⁰³ Guiffrey, J., 1885, vol. II, p. 201.

⁴⁶⁰⁴ González Palacios, A., 2010, p. 104.

⁴⁶⁰⁵ Colle, E., 1997, p. 303.

⁴⁶⁰⁶ Ibídem nota anterior.

⁴⁶⁰⁷ Colle, E., 1997, p. 285.

⁴⁶⁰⁸ Colle, E., 1997, p. 302.

ebanista Leonardo Van der Vinne en un pequeño escritorio con fileteados de marfil⁴⁶⁰⁹: *...uno stipettine debono di mio filettato d'avorio di dentro e di fora chon sei chassette di pero lustrate...* Así mismo, se acababan a la cera los muebles de peral teñidos a imitación del ébano. Un ejemplo de ello lo tenemos en una mesita que el carpintero Carlo Socci suministra al Guardaroba en 1689⁴⁶¹⁰: *...un tavolino... la testa di pero tinto in ebano lustrato a cera...*

Pero también se utilizaba la cera para acabar los muebles realizados con diferentes maderas finas, como es el caso del escritorio que realiza en 1688 Tommaso Stecchi⁴⁶¹¹: *...fatta dentro tutta di olivo... e di fuora fanno le vedutta di sei cassette tutte di olivo... e messovi sei palline di ebano ed il coperchio si è tutto profilatto di sandalo e di noce d'india e d'ulivo... tutta pomiciata e lustrata a cera.* En este documento se alude además a la operación de apomazado de la superficie, previa a la aplicación del acabado, y que consistía en frotarla con piedra pómez, de ahí su nombre, para conseguir una superficie lisa, uniforme y compacta.

Es preciso mencionar aquí que en Italia aparecen puntualmente referencias al bruñido de las superficies de madera, al igual que hemos visto en algunos documentos españoles de esta centuria. En este sentido se puede citar el pago realizado al dorador Camillo Baracchi en el año 1671⁴⁶¹²: *...doratura di dodici seggiole basse, dorato le mensole e le spalliere cioè l'intagli e resto noce brunito.* También en una factura del mismo artífice del año 1676 figura el bruñido de varias sillas de nogal tallado y con toques de oro⁴⁶¹³: *...aver messo le mensole a tredici seggioline basse con spalliera di noce intagliate toche d'oro e brunito il noce.*

Por otra parte, en relación al barnizado de los muebles, en una cuenta de Baracchi se alude a la aplicación de este acabado en unas sillas pintadas de color nogal perfiladas de amarillo⁴⁶¹⁴: *...aver dipinto 17 seggette color noce e tutte profilate di giallo da tutte le bande e di sopra inverniciate.* Además, cabe mencionar aquí que según González Palacios⁴⁶¹⁵ a partir de la segunda mitad del siglo XVII se da un amplio empleo de los barnices en el mobiliario.

En cuanto al acabado al aceite, dicho autor afirma que de 1650 en adelante en los muebles de mayor calidad se utilizaba aceite y polvo de trípoli⁴⁶¹⁶. Vaccari comparte esta opinión y añade que se daban varias manos de esa mezcla⁴⁶¹⁷.

3. ESTUDIO DIRECTO DEL MOBILIARIO

La observación directa de los muebles de esta centuria no basta para determinar la naturaleza del acabado presente en los mismos, ya que únicamente recurriendo a los métodos de estudio científico se puede llegar a establecer su composición, es decir los

⁴⁶⁰⁹ Colle, E., 1997, p. 306

⁴⁶¹⁰ Colle, E., 1997, p. 302.

⁴⁶¹¹ Ibídem nota anterior.

⁴⁶¹² Colle, E., 1997, p. 272.

⁴⁶¹³ Colle, E., 1997, p. 273.

⁴⁶¹⁴ Colle, E., 1997, p. 272.

⁴⁶¹⁵ González Palacios, A., III, 1981, p. 840.

⁴⁶¹⁶ Ibídem nota anterior.

⁴⁶¹⁷ Vaccari, A. V., 1992, p. 222.

materiales que lo conforman. Tampoco se puede saber si aquel a la vista es el original, entre otras razones por las repetidas intervenciones que muchos de ellos han sufrido a lo largo de su historia. Así por ejemplo, el aspecto mate y muchas veces negruzco que se podría atribuir a un acabado al aceite o a la cera, no significa que sea necesariamente el aplicado en origen. De hecho, en el siglo XIX e incluso en el XX fue una práctica común aplicar acabados a base de cera teñida de oscuro para enmascarar reparaciones en los muebles más antiguos, como hemos visto se hacía también con los muebles del siglo anterior. Entre los innumerables ejemplos que podemos citar se encuentra una silla inglesa de nogal de entre 1620-1630 (Fig. A.11) que se conserva en el Victoria and Albert Museum⁴⁶¹⁸. La tonalidad oscura de la superficie se debe a la cera teñida que cubre la misma y que podría ser fruto de la reparación efectuada por el comerciante F. C. Harper quien vendió la silla al museo en el año 1912⁴⁶¹⁹. Pero también se ha apuntado que este acabado podría corresponder a una reparación más antigua. La presencia de la cera ha llevado a pensar que fue el acabado más habitual en el siglo XVI y en la primera mitad del XVII, sobre las superficies de nogal, roble o ébano.

Por otra parte, conviene indicar que muchas veces el aspecto mate que se observa en determinadas superficies, no es producto de un acabado al aceite o la cera, sino que puede corresponder a un barniz graso e incluso a uno volátil deteriorado. Efectivamente, no es infrecuente encontrar en los muebles acabados que en origen debieron ser brillantes y mucho más claros pero que, a causa de la degradación provocada por el tiempo y las adversas condiciones de conservación, han perdido estas características, presentando en la actualidad una tonalidad muy oscura y un aspecto mate.

En definitiva todos estos datos nos indican que para obtener información sobre el acabado presente en un mueble en concreto habría que recurrir a su estudio científico. Como ejemplo podemos citar el caso de una mesa de marquetería de carey y latón, probablemente francesa de finales de este siglo o principios del XVIII (Fig. A.12) cuyo acabado fue analizado en tres zonas diferentes (Inf. A.3). Los resultados de este estudio determinaron la presencia de dos barnices diferentes en la obra, uno de ellos sintético, que evidentemente no era original, y el otro natural a base de goma laca. Este último podría corresponder al aplicado en origen, dado el uso de esta resina en la época para barnizar el mobiliario. Sin embargo, en ciertos tratados franceses del siglo XVIII únicamente se menciona como acabado de las superficies de carey el pulimento con aceite⁴⁶²⁰.

4. CONCLUSIONES

En cuanto a los barnices en España, a pesar de los problemas de interpretación que suscita la documentación de archivo, se puede sostener sin demasiadas dudas que éstos debieron aplicarse en los muebles macizos y con marquetería, al igual que sucedía en el siglo anterior y como refiere Pacheco con relación a los escritorios “alemanes”. Además, es probable que se utilizaran también sobre los muebles teñidos o pintados imitando otras maderas ya que a través de ciertos documentos sabemos del empleo de barniz de sandárica al alcohol en otros objetos de madera en la que se simulaba la caoba

⁴⁶¹⁸ Inv. W.1-1912.

⁴⁶¹⁹ Información que figura en la ficha de catalogación del museo

<http://collections.vam.ac.uk/item/O131714/chair-unknown/> [Consulta: 10 de diciembre de 2012]

⁴⁶²⁰ Roubo, A. J., *L'Art du Menuisier*, 1769-1775. Ed. cons. 1977, part III, sect IV, p. 1019.

y el palosanto. En cuanto a Inglaterra se constata en las fuentes el uso de barnices sobre todo tipo de muebles contruidos en nogal o pintados. También existen referencias en los tratados y en la bibliografía actual sobre su empleo en los muebles con marquetería. Por lo que respecta a la naturaleza de los barnices podrían consistir en mezclas a base de sandárac, como el denominado en los textos *the best white varnish*, o de copal, a emplear en las maderas claras. Asimismo, podían elaborarse con goma laca, una resina que empieza a utilizarse en esta centuria para confeccionar barnices destinados a las maderas más oscuras. En Francia, como vimos en su momento, los barnices ya se aplicaban en el siglo anterior y también existen referencias a su uso en esta centuria en muebles de nogal y en los pintados.

Por lo que respecta al acabado a la cera, comienza a mencionarse en los textos de la primera mitad del siglo XVII en relación a superficies de madera teñida, en especial de peral, a imitación del ébano. En las fuentes documentales italianas se comprueba su recurrente empleo sobre todo tipo de muebles macizos o tallados realizados en nogal, ébano, olivo o con marquetería y también sobre aquellos teñidos a imitación del ébano. En España, aunque no se menciona este acabado en las fuentes consultadas, pensamos que es probable que se aplicara también si tenemos en cuenta la referencia al bruñido de la superficie de ciertos muebles que aparece en algunos documentos y que pensamos que podría aludir a dicho sistema⁴⁶²¹.

En lo que se refiere al acabado al aceite, los documentos españoles testimonian su uso en los muebles aunque desconecemos su naturaleza. No obstante, al haberse localizado en ellos referencias a la aplicación de aceite de linaza y, puntualmente, de espleigo en otros objetos de madera, como puertas y ventanas, es probable que se utilizaran igualmente en el mobiliario. Por lo que respecta a Inglaterra e Italia, según la opinión de diferentes autores, también se empleó el aceite, pudiendo ser éste de linaza, de nueces o incluso de oliva, en el primero de estos países.

Por otro lado, cabe mencionar que la aplicación de los acabados no era tarea exclusiva de un único profesional sino que podían abordarla diferentes artífices, dependiendo del tipo de mueble del que se tratara. Así, sobre las superficies de los muebles sin policromar y dorar, eran los ebanistas, entalladores, etc. quienes aplicaban los acabados. Por lo que respecta al mobiliario pintado y dorado, los propios artesanos del oficio extendían los barnices como operación final del proceso de policromado o dorado, al igual que hacían sobre otro tipo de objetos como pinturas, retablos, etc. Asimismo, los pintores-doradores, a veces denominados también charolistas, hacían uso de los barnices para confeccionar los objetos lacados. Esta argumentación vale también para otros países europeos a la vista de las fuentes consultadas. En concreto, esta suposición se deduce de las referencias de De Mayerne sobre la venta de barnices ya preparados “para uso de marqueteros y carpinteros”⁴⁶²² y también de Evelyn al citar el “barniz de ensambladores”⁴⁶²³. Igualmente, en los documentos ingleses e italianos se comprueba su aplicación por parte de tallistas, carpinteros y ebanistas.

⁴⁶²¹ Ver p. 651.

⁴⁶²² Faidutti, M. y Versini, C., 1974, p. 64.

⁴⁶²³ Recogido por Edwards, R., 1987, p. 30.

III. SIGLO XVIII

1. FUENTES LITERARIAS-TRATADÍSTICA

En este siglo, como ya hemos visto en el apartado de este trabajo dedicado a la técnica del dorado, se siguen publicando en Europa numerosos manuales que se engloban dentro del género de los libros de “secretos”, reeditados y traducidos a diferentes idiomas. En ellos son frecuentes las recetas para la elaboración de barnices que se suelen repetir de un texto a otro, pero que van aumentando con el añadido de otras nuevas por obra del compliador de turno, extraídas de otros textos diferentes. Normalmente el autor de estos libros de secretos no suele ser un profesional de la materia, por lo que no profundiza en los procedimientos de elaboración de los barnices. Tampoco aporta, en la mayoría de los casos, indicaciones acerca del tipo de superficies de madera sobre las que se extendían los diferentes barnices. Por ello la información que se puede extraer de su estudio es bastante limitada ya que se reduce a constatar las sustancias y técnicas conocidas en la época, muchas procedentes de siglos anteriores. Tampoco se puede deducir del amplio repertorio de fórmulas que aparecen en estos textos, cuales fueron las efectivamente empleadas en el mobiliario, ni mucho menos concretar en que país, al tratarse en la mayoría de los casos de traducciones. En España estos recetarios debieron tener gran aceptación, ya que son numerosas las reediciones de un mismo texto que se publican en un corto espacio de tiempo.

Otro género de literatura del que se obtiene una información mas fiable sobre materiales y métodos utilizados en la confección de los barnices son los tratados dedicados total o parcialmente a estos recubrimientos, como es el caso de los que escriben autores como Bonnani o Watin⁴⁶²⁴. En estos textos se aprecia un conocimiento de la cuestión que deriva de la propia experiencia del autor, que no se limita a compilar recetas, sino que profundiza en la técnica de los acabados desde un punto de vista más riguroso. Además, se advierte en ellos una preocupación por mejorar determinados procedimientos y mezclas, con el fin de obtener resultados que se ajustaran en mayor medida a los objetivos estéticos y conservativos perseguidos con su aplicación.

También son de especial interés los tratados sobre técnicas artísticas, entre los que existe alguno dedicado al mobiliario, como el que escribe Roubo, donde se concede especial atención a los acabados como fase final del proceso de su construcción.

Igualmente las enciclopedias de artes y oficios proporcionan noticias sobre los acabados del mobiliario.

Expondremos a continuación las fuentes literarias consultadas:

Un texto que aporta información acerca de los barnices en uso en España a principios del siglo XVIII, es *El museo Pictórico y Escala Optica*, de Antonio Palomino de Castro y Velasco⁴⁶²⁵. Esta obra, dividida en tres volúmenes, trata en el tomo II de diferentes aspectos operativos de la pintura, entre los que se encuentran los barnices, de los que indica *sirven tal vez para barnizar las pinturas, y para otras curiosidades*⁴⁶²⁶. Este autor proporciona recetas para la elaboración de barnices aplicables a diferentes

⁴⁶²⁴ En los libros de “secretos” se publican posteriormente muchas de las fórmulas e indicaciones que se describen en estos tratados.

⁴⁶²⁵ Publicada por primera vez en 1715, edición consultada 1988.

⁴⁶²⁶ Palomino, A., 1988, vol. II, p. 508.

superficies, en especial aquellas pintadas, pero no hace ninguna alusión al mobiliario, aunque quizá pudiéramos incluirlo en la expresión *otras curiosidades*. En cualquier caso esta obra resulta de interés ya que, a falta de otros textos técnicos específicos, nos permite conocer los materiales y procedimientos empleados en la confección de barnices en la época en nuestro país, probablemente también aplicados en ciertos casos a los muebles. Por otra parte, conviene señalar que algunas de las recetas que recoge Palomino constituyen transcripciones de otros autores anteriores, como Piamontese o Pacheco.

Entre las resinas que se citan como ingredientes de los barnices se encuentra la sandárica, bajo el nombre de “grasilla”, el benjuí con el de “menjuí”, la colofonia o “pez griega”, la almáciga y la goma laca, empleada para la realización de barnices volátiles. También se alude al copal⁴⁶²⁷, dato que lleva a ciertos autores⁴⁶²⁸ a afirmar que se trata de una de las primeras referencias a esta resina para la elaboración de barnices. Sin embargo, esta aseveración no se corresponde con la realidad ya que en el siglo XVII, como hemos visto, el copal aparece como ingrediente de barnices en autores como Evelyn⁴⁶²⁹, Salomón⁴⁶³⁰ y Stalker y Parker⁴⁶³¹.

Entre las fórmulas que incluye Palomino para la elaboración de barnices volátiles, que define como *los de aguardiente de abanicos o espíritu de vino*, existe una para la confección de la laca española o charol con goma laca disuelta en espíritu de vino⁴⁶³². Además recoge otra que menciona Piamontese en el siglo XVI, aplicable a superficies de madera y que transcribe Pacheco⁴⁶³³, entre otros, a base de *menjui, aguardiente de abanicos y trementina de veta blanca*⁴⁶³⁴. También aporta fórmulas para la realización de barnices esenciales, bajo la denominación de “barniz de aguarrás”, entre ellas una que titula *barniz de aguarras el más comun*, cuyos ingredientes son *trementina y pez griega*⁴⁶³⁵. Así mismo, el autor hace alusión a ciertos barnices grasos elaborados con aceite de nueces y almáciga⁴⁶³⁶.

En el año 1720 se publica en Italia el *Trattato sopra la Vernice detta comunemete cinese* de Filippo Bonnani⁴⁶³⁷. Esta obra tiene una importancia considerable a los efectos de este estudio, ya que resume y compendia los conocimientos de la época sobre los barnices en general. En este tratado se dedica especial atención al barniz para imitar las lacas orientales, sin embargo existen también fórmulas e indicaciones detalladas para la realización de todo tipo de barnices, muchas de ellas recogidas de diferentes autores, a los que cita en el texto, como Fioravanti o Piamontese. Pero Bonnani no sólo transcribe dichas recetas sino que corrige algunas, enriqueciéndolas con sus propios conocimientos. De esta forma el autor profundiza en la materia, extendiéndose en la preparación y utilización de los distintos materiales, además de aportar indicaciones acerca del origen y uso de los barnices.

⁴⁶²⁷ Palomino, A., 1947, vol. II, p. 509.

⁴⁶²⁸ Entre ellos Merrifield, M. P., 1999, p. cclix.

⁴⁶²⁹ Evelyn, J., 1729, L. I, cap. VII, p. 53.

⁴⁶³⁰ Salomón, W., 1685, L. III, cap. XXV, XI, p. 220.

⁴⁶³¹ Stalker, J. y Parker, G., 1998, cap II, pp. 10, 11.

⁴⁶³² Palomino, A., 1988, vol. II, p. 511.

⁴⁶³³ Pacheco, F., 1990, L. III, cap. V, p. 503.

⁴⁶³⁴ Ibídem nota anterior.

⁴⁶³⁵ Palomino, A., 1988, vol. II, p. 508.

⁴⁶³⁶ Palomino, A., 1988, vol. II, pp. 508, 509.

⁴⁶³⁷ Traducido al francés en 1723 con el título *Traité des vernis*.

Bonnani inicia su obra definiendo las características de las diferentes resinas que conforman los barnices realizados a imitación de las lacas orientales, como la goma laca y la sandáraca, *appelée par les Ecrivains Vernis & gomme Perfiennne...*⁴⁶³⁸ de la que puntualiza, al igual que hicieron otros autores como Dioscorides en época clásica, Laguna en el siglo XVI y Pacheco en el XVII: *Les Arabes la nomment Sandaraque; mais elle est different de celle de Grece, qui n'est pas une gomme, mais un mineral semblable á l'orpiment*⁴⁶³⁹ Además señala que el copal *est une résine blanche & transparente, qui se trouve dans la nouvelle Espagne en Amerique... on l'appelle improperment Carabé, parce qu'elle ressemble á l'ambre*⁴⁶⁴⁰. Asimismo se refiere al ámbar, también denominado *succinum*⁴⁶⁴¹, del que dice que su origen es dudoso, a la colofonia que designa con el nombre de “pez griega”⁴⁶⁴², a la almáciga: *le mástic qui nait dans l'Isle de Chio; il tombe en larmes du Lentisque, l'une & l'autre sont fort connues en Italie...*⁴⁶⁴³ y, por último, a los diferentes tipos de trementinas.

En cuanto a la preparación de las resinas sostiene que todas ellas, previamente pulverizadas, se disolvían en alcohol al fuego. Sin embargo plantea una excepción con respecto al ámbar ya que debía fundirse previamente, como se hacía en épocas anteriores: *...faire liquéfier l'ambre á feu lent dans un vase de terre vernissée ou de cuivre... & lors qu'il est fondou y jeter l'huile cuite & chaude, avec laquelle il s'incorpore tres-bien*⁴⁶⁴⁴.

Por otra parte, facilita instrucciones y fórmulas para la realización de barnices volátiles que divide en transparentes y coloreados, estos últimos con el nombre de *verniss de couleur d'or*. Entre las recetas para la confección de los primeros recoge la de Piamontese, tantas veces trascrita en diferentes textos de los siglos XVI y XVII: *...prenez benoin pulverisé subtilement, & versez dessus de l'eau ardente... ce vernis a un grand éclat & seche promptement...*⁴⁶⁴⁵.

En relación a los barnices coloreados destaca: *...celui de tous que j'estime le plus, & que j'ai plusieurs fois experimenté avec beaucoup de succès*⁴⁶⁴⁶. Se trata de un barniz volátil a base de goma laca y alcohol, al que se añaden colorantes como el azafrán, la cúrcuma y la sangre de drago. Además, cita aquellos a emplear en función de la tonalidad que se deseara aportar al barniz: *Pour le rouge on mêle avec le vernis, la sang de dragon, la laque fine, la cochenille ou le kermes, le pourpre se fait avec le tournesol ou le campége, le verd avec le verdet gris ou la cendre verte, le bleu avec l'indigo...*⁴⁶⁴⁷.

De la lectura de las recetas de este tratado se extrae que la goma laca se empleaba para confeccionar barnices rojos y también para aquellos aplicables sobre fondos teñidos con pigmento negro humo: *...cette composition se met sur un fond qu'on aura noirci auparavant avec noir de fumée, & della colle*⁴⁶⁴⁸.

⁴⁶³⁸ Bonnani, F., 1723, cap. II, p. 12.

⁴⁶³⁹ Ibídem nota anterior.

⁴⁶⁴⁰ Bonnani, F., 1723, cap. II, pp. 13, 14.

⁴⁶⁴¹ Bonnani, F., 1723, cap. II, p. 15.

⁴⁶⁴² Bonnani, F., 1723, cap. II, p. 18.

⁴⁶⁴³ Bonnani, F., 1723, cap. II, p. 13.

⁴⁶⁴⁴ Bonnani, F., 1723, cap. XI, p. 102.

⁴⁶⁴⁵ Bonnani, F., 1723, cap. III, p. 25.

⁴⁶⁴⁶ Bonnani, F., 1723, cap. IV, p. 45.

⁴⁶⁴⁷ Bonnani, F., 1723, cap. XXII, p. 206.

⁴⁶⁴⁸ Bonnani, F., 1723, cap. XII, p. 92.

Bonnani también aborda la elaboración de los barnices grasos que denomina *Vernis huilleux*, deteniéndose en la descripción de los diferentes métodos para preparar el aceite de linaza, un paso previo indispensable para su empleo como diluyente de las resinas. Entre ellos cita:

*La maniere la plus commune & la plus universellement pratiquée, est de faire bouillir l'huile jusques á ce qu'elle brûle une plume que l'on y trempe... le vase qui doit éter de cuivre afin qu'il ne se casé, ce qui lui fait acquerir l'épaisseur & la consistance de miel*⁴⁶⁴⁹.

Además, menciona otro método que se practicaba en Inglaterra⁴⁶⁵⁰ y que consistía en añadir diferentes agentes secativos como litargirio, minio, verdigris o tierra de sombra que se cocían en el aceite: *...on aura de cette maniere l'huile cuite & le plus claire qu'a l'ordinaire*⁴⁶⁵¹ y concluye diciendo: *la bonté du vernis huilleux dépend de la bonne cuisson & de la preparation de l'huile, qui doit étre de lin & non de noix, parce que cette derniere est plus grasse, & seche plus difficilement*⁴⁶⁵².

Entre las fórmulas que aporta para la elaboración de estos barnices aparecen algunas que proporcionan autores del siglo XVII, como una de Leonardo Fioravanti⁴⁶⁵³, cuyos ingredientes eran el aceite de linaza y la colofonia⁴⁶⁵⁴. Así mismo cita otra para preparar un barniz a extender sobre las obras comunes, a base de pez griega, resina de pino (trementina) y aceite de linaza.⁴⁶⁵⁵ También menciona un barniz que se considera el mejor de todos y que recibía el nombre de “barniz de ámbar”, aunque en realidad se confeccionaba con aceite y colofonia, por lo que destaca Bonnani lo impropio de dicha denominación:

*Ayant décrit tous ces vernis composez d'huile... on n'en doit pas obmettre un qui passe communément pour le meilleur, on le nomme vernis d'ambre; mais ce n'est pas celui don't nous avons deja parlé, qui n'étant composé que d'huile & de poix Grecque, porte improprement ce nom...*⁴⁶⁵⁶.

Como vemos, en el siglo XVIII en Italia, al igual que sucedía en el XVI, se sigue dando este nombre a barnices realizados con resinas menospreciadas.

Por otro lado, este autor no distingue entre barnices esenciales y grasos ya que incluye los primeros en un apartado que titula *On rapporte d'autres fortes de vernis huilleux outre les précédens*. Entre ellos existe uno aplicable a las superficies de madera: *On fait un autre vernis tres luisante & secant facilement, pour les peintures & pour le bois, qui est tres facile & coute fort peu, se servant seulement de poix greque & d'huile d'aspic*⁴⁶⁵⁷. Este es el único caso en el que se especifican los objetos a los que se destina el barniz, lo que quizá se debiera a que el autor consideraba que los demás se podían extender indistintamente sobre cualquier tipo de superficie.

⁴⁶⁴⁹ Bonnani, F., 1723, cap. XII, p. 82, 83.

⁴⁶⁵⁰ Bonnani, F., 1723, cap. XI, p. 84.

⁴⁶⁵¹ Bonnani, F., 1723, cap. XI, p. 86.

⁴⁶⁵² Ibídem nota anterior.

⁴⁶⁵³ Fioravanti, L., 1640, L. III, cap. 67, p. 95.

⁴⁶⁵⁴ Bonnani, F., 1723, cap. X, p. 77.

⁴⁶⁵⁵ Bonnani, F., 1723, cap. X, p. 78.

⁴⁶⁵⁶ Bonnani, F., 1723, cap. XII, p. 96.

⁴⁶⁵⁷ Bonnani, F., 1723, cap. XII, p. 106.

Por último, en esta obra encontramos un precedente rudimentario de lo que en el siglo XIX constituirá uno de los métodos más empleados para la aplicación de los barnices en el mobiliario⁴⁶⁵⁸. En concreto, al referirse al uso de una muñequilla o tampón que se empleaba para pulir un tipo de barniz utilizado en Japón: *...lors qu'il est sec on donne une seconde couche, mais auparavant on doit le repasser par un linge, dans lequel on aura mis un paquet de soye ou de cotton...*⁴⁶⁵⁹

En cuanto a España, en el año 1734 se publica el texto titulado *Secretos de artes liberales y mecánicas*⁴⁶⁶⁰ que escribe Bernardo Montón. En el mismo se incluyen fórmulas para la elaboración de barnices, muchas de las cuales derivan de Bonnani. No obstante, recoge alguna receta que no aparece en ese autor, como por ejemplo una para elaborar un barniz que se define como “de pulimento”⁴⁶⁶¹:

Barniz de espiritu de vino llamado de pulimento que adquiere su brillantez en fuerza de la frotación. Póngase en un cuartillo de espiritu de vino, dos onzas de grasilla, una onza de goma copal, dos onzas de trementina, y una onza y media de goma laca... Este barniz se le puede también dar color para imitar la caoba por medio de un poco de sándalo rubro o sangre de drago.

También describe el procedimiento para confeccionar el “barniz común de aguarrás”⁴⁶⁶²:

Derritanse en un puchero vidriado nuevo, dos onzas de trementina, y dos de pez griega, apártense del fuego en el momento en que se halla derretido, y añádasele poco a poco cuatro onzas de aguarrás, meneándolo muy bien con un palito hasta que se incorpore... Estos barnices deben darse calientes para que salgan mejor.

Monton recoge además una fórmula para preparar un:

*Barniz negro y roxo.-Toma un cuartillo de efspiritu de vino, dos onzas de grasilla, una onza de goma laca en grano y otra en tabla⁴⁶⁶³: esto lo echaras en la mitad del cuartillo de espiritu, poniéndole al sol por ocho, ò diez dias, y en el otro medio cuartillo, dos onzas de grasilla, y ponerlo al sol por el mismo tiempo...*⁴⁶⁶⁴.

Así mismo, incluye otra receta para elaborar un barniz coloreado:

Barniz blanco y de todos colores⁴⁶⁶⁵.-Toma un cuartillo de espiritu, dos onzas de grasilla, una onza de borraja, una quarta de goma almáciga y media onza de trementina de Venecia, y onza y media de aguarras... Pondrás los colores que quieres.

Por otra parte, este autor proporciona diferentes fórmulas para teñir las superficies de madera. Entre ellas existe una para conferirles un tono negro y en la que se recomienda la cera como acabado de las mismas:

⁴⁶⁵⁸ Denominado en Inglaterra *French polish* y en nuestro país “barniz de muñequilla”.

⁴⁶⁵⁹ Bonnani, F., 1723, cap. VI, p. 65.

⁴⁶⁶⁰ Escrito en Madrid en 1734, ed. consultada 1757.

⁴⁶⁶¹ Montón, B., 1757. p. 200.

⁴⁶⁶² Montón, B., 1757. p. 32.

⁴⁶⁶³ La goma laca se comercializaba en diferentes formas según el proceso de elaboración de la misma, como se verá más adelante.

⁴⁶⁶⁴ Montón, B., 1757, p. 201.

⁴⁶⁶⁵ Montón, B., 1757, p. 202.

Negro perfecto para la madera.-Darás dos manos de aguafuerte a tu obra con brocha, solo en aquella parte que quieras dar de negro, hasta que esté seco. En estando enjuto, le darás una mano con tinta hecha de vitriolo, y agallas⁴⁶⁶⁶... y luego que estuviere seco la bruñirás con un poco de cera, y quedará muy lustrosa: este secreto no es malo⁴⁶⁶⁷.

En 1735 aparece también en España el *Tratado de Barnices y Charoles* que escribe Genaro Cantelli. Por lo que atañe a los barnices, Cantelli les dedica la primera parte de su obra que titula *De Barnices* tomada directamente de Bonnani, aunque con ciertas variaciones. Pero también hace referencia a otros en el tercer tratado, denominado *Secretos Varios*, en el que transcribe de forma sucinta muchos de los que aparecen en el texto en el que se inspira. Entre ellos el que titula “barniz común de aguarras⁴⁶⁶⁸”, a base de colofonia y dicho disolvente o el “barniz de menjui”⁴⁶⁶⁹ confeccionado con almáciga, alcohol y trementina.

Por otro lado, se pueden mencionar ciertas recetas para teñir la madera que no existen en el tratado de Bonnani y que testimonian la práctica usual en la época de teñir las superficies de madera para imitar otras. La primera de ellas se recomienda para *contrahacer el Evano.- Echa en infusion las agallas con vinagre, el cual haya estado con clavos machos, y daràs con esto à la madera, y la pulirás⁴⁶⁷⁰*. Además se incluye una variante de esta receta:

...dar de negro á la madera.-Hervirás con lexia fuerte media libra de campeche... y dale con esto una mano en broncha á la pieza; despues de enjuta con negro de humo hervido en lexia fuerte... y fregala con algodón, y pulela bien, y quedará reluciente como un espejo⁴⁶⁷¹.

De estas recetas se deduce que también se buscaba que las superficies teñidas de negro brillaran, aunque no se especifica aquí la sustancia que se debía emplear para ello.

En este texto se recoge asimismo una fórmula para *dar color de nogal á la madera*.

La pasarás primero por una mano de cola de retazos de guantes⁴⁶⁷²... Despues le daràs otra mano con yeso mate con cola: enjuta que esté, le daràs otras tres, ò quatro manos de cola, dejandola enjugar cada vez; y por remate le daràs con aceyte de Linaza, y queriendo imitar al nogal, mezclaras con el aceite sombra, y con pincel, ò brocha daràse à la pieza⁴⁶⁷³.

También en España se publica unos años más tarde el *Tratado de Barnices*⁴⁶⁷⁴ de Francisco Vicente Orellana. Se trata de un texto prácticamente idéntico al de Cantelli, tanto en contenido como en estructura, por lo que las recetas e instrucciones que proporciona son las mismas que, como hemos visto más arriba, parten de Bonnani

⁴⁶⁶⁶ Colorante vegetal utilizado tradicionalmente para teñir las superficies de madera: *cierta producción a modo de fruto que tienen el roble, el alcornoque y otros árboles semejantes: es de figura comúnmente redonda, y tiene diferentes tamaños. Diccionario de Autoridades, 1726-1739, vol. I, s/p. <http://web.frl.es/DA.html>*

⁴⁶⁶⁷ Montón, B., 1757, p. 205.

⁴⁶⁶⁸ Cantelli, G., 1735, III, X, p. 70.

⁴⁶⁶⁹ Ibídem nota anterior.

⁴⁶⁷⁰ Cantelli, G., 1735, III, LXXI, p. 90.

⁴⁶⁷¹ Cantelli, G., 1735, III, XLVII, p. 82.

⁴⁶⁷² Palomino define esta cola como *Especie de engrudo o pegante, que se hace de retazos de guantes, o cabritillas, cocido en agua*. Palomino, A., 1988, vol. II, p. 129.

⁴⁶⁷³ Cantelli, G., 1735, III, XLVIII, p. 83.

⁴⁶⁷⁴ Este tratado se publica por primera vez en 1753 y se reedita en 1755 con la adición de un apartado sobre miniatura, aportación original de Orellana al texto.

aunque con algunas adiciones. Entre ellas se encuentra una fórmula para la confección de un barniz destinado a las superficies de madera: *Barniz para maderas.- Espiritu de vino 2 onzas, goma Laca media onza, Grasilla un quarto, carabe...*⁴⁶⁷⁵.

Por otro lado, este autor hace especial hincapié en los barnices que define como “cristalinos” de los que aporta diferentes recetas, entre ellas una a base de *Grasilla... Pez griega... y Agua-ras...*⁴⁶⁷⁶. Así mismo, cita otra para elaborar un barniz graso que titula *Barniz el mejor de duración y hermosura*, que proporcionaba mucho lustre a la vez que era muy secante y resistente, ya que ni el fuego ni el agua lo dañaban:

*Toma Menjuí del mas blanco una onza, otra onza de goma Arábica de la mas blanca, y se echa en una redoma con medio quartillo de espiritu de vino, y puesto al Sol hasta que se deshaga; despues se tomará una libra de aceite de Linaza, puesta en olla vidriada, con una onza de Almaciga muy limpia, y molida, y á fuego manso se derretirá, y derretido se echará con lo demás, y se pondrá al Sol bien tapado por veinte dias...*⁴⁶⁷⁷

Por lo que atañe al coloreado de las maderas, junto a las fórmulas que transcribe de Cantelli, incluye otras en las que especifica que la superficie teñida se acaba con barniz. Una de ellas se recomienda para imitar la raíz de nogal en cualquier madera:

*Trabajada la pieza, y bien lisa, le darás seis, ò siete manos con cola fuerte, hasta que quede reluciente... despues con hollín preparado con agua... con una brocha le pasarás con destreza una, ò dos manos, procurando imitar la raíz de Nogal: estando como deseas, le pasarás dos manos de Barniz fino*⁴⁶⁷⁸.

Además, aporta otra fórmula para teñir cualquier tipo de madera de negro y que también recibe el mismo acabado:

*Modo de teñir cualquiera madera de negro para dar barniz.- Toma la caspa que se saca à la fragua*⁴⁶⁷⁹... ponla por veinte y quatro horas en vinagre blanco fuerte, y al cabo de ellas lo colarás, y guardarás en un vaso de vidrio; toma despues palo Campeche, y lo cocerás con agua comun, y despues toma la pieza que se ha de embarnizar, y bien limpia, se le dén tres manos de dicha agua de palo, despues densele las manos que quisieres con el vinagre, hasta tanto que quede tan negro como quieras...⁴⁶⁸⁰.

Como vemos, en ninguna de estas recetas se aporta la composición del barniz a aplicar.

En la obra de Robert Dossie *The Handmaid to the Arts*, publicada en Londres en el año 1758, se incluyen instrucciones y recetas para teñir de diferentes colores las maderas, indicándose también el acabado más apropiado para cada caso. Así, el autor destaca la imitación del color caoba como uno de los métodos más utilizados por entonces en las sillas y otros muebles, proporcionando fórmulas para simular distintas tonalidades de esta madera, como el marrón rojizo claro⁴⁶⁸¹. Este color, que se confeccionaba cociendo rubia y fustete en agua, se extendía en caliente sobre la madera con una brocha, aunque, también se podía elaborar con sangre de drago y cúrcuma disueltos en alcohol. Para

⁴⁶⁷⁵ Orellana, F. V., 1755, I, p. 74.

⁴⁶⁷⁶ Ibídem nota anterior.

⁴⁶⁷⁷ Orellana, F. V., 1755, II, p. 76

⁴⁶⁷⁸ Orellana, F. V., 1755, III, p. 96.

⁴⁶⁷⁹ Con esta frase se refiere a las limaduras del hierro.

⁴⁶⁸⁰ Orellana, F. V., 1755, III, p. 113.

⁴⁶⁸¹ Dossie, R., 1758, IV, pp. 437, 438.

simular el color de la caoba oscura podían emplearse rubia y campeche⁴⁶⁸². Las superficies así teñidas, cuando se trataba de obras de calidad, recibían de tres a cuatro capas de barniz de goma laca. Sin embargo, en los objetos más comunes se podía confeccionar el barniz con goma laca y colofonia o simplemente frotarse con aceite secante⁴⁶⁸³.

Dossie también alude a los tintes negros destinados a las superficies de madera que se elaboraban cociendo campeche en agua. Esta sustancia se extendía varias veces en caliente, a lo que seguían de tres a cuatro manos de una disolución de agallas en agua y por último otra de vitriolo en agua. El autor proporciona otro método, más caro pero con el que se conseguía un bello tono negro, consistente en aplicar sobre la madera varias capas a brocha de una solución de cobre en agua fuerte y a continuación campeche disuelto en agua. En ambos casos la superficie se acababa con los mismos barnices indicados para las superficies que imitaban la caoba⁴⁶⁸⁴.

En el año 1772 Jean Felix Watin publica en Francia *L'Art de faire et employer le Vernis ou L'Art du Vernisseur*. Este autor dedica su obra a pintores, doradores, artistas y aficionados ya que considera que al hacer uso todos ellos de este tipo de acabado, debían conocer el “Arte de hacer barnices”. Éste requería de unos conocimientos en profundidad ya que en opinión de Warin:

*La pratique du Vernis est en général ignorée, & paroît-êre renfermée dans quelques atteliers; les savans n'en ont que des idées peu approfondies; quelques Chimistes s'en occupent, & l'abandonnent aux Artistes, qui n'ayant point éclairés, font chacun à leur guise du Vernis qu'il croyent & vendent comme parfait*⁴⁶⁸⁵.

Aborda el asunto desde su propia experiencia personal que conjuga con otros datos que obtiene de distintas fuentes. La obra se estructura en dos apartados diferentes, el primero titulado *L'Art de faire le Vernis* se compone de cinco capítulos que contienen indicaciones acerca de los barnices y sus propiedades, los disolventes o “licores” que son la base de los mismos, las sustancias que entran en su composición y su preparación. Esta parte concluye describiendo la composición de diferentes barnices y su uso. Por lo que respecta a la segunda parte, *L'Art d'employer le Vernis*, contiene normas para el empleo de los barnices sobre diferentes objetos, es decir sin pintar ni dorar, entre los que incluye los de madera: *Les sujets nus qu'on vernit le plus communément sont ou des métaux, ou des bois*⁴⁶⁸⁶. A continuación, se refiere a la técnica de aplicación de los barnices sobre los colores y los dorados, que según Watin no son ya competencia del barnizador sino del pintor-dorador⁴⁶⁸⁷, aunque puntualiza que el arte del pintor y dorador está íntimamente unido al del barnizador⁴⁶⁸⁸. Al final del texto añade una lista de precios de los productos que, como comerciante de barnices y colores, fabrica y vende.

En la primera parte del tratado Watin alude implícitamente a la doble finalidad conservativa y estética de los barnices al describir las propiedades que debían poseer:

⁴⁶⁸² Dossie, R., 1758, IV, p. 438.

⁴⁶⁸³ Ibídem nota anterior.

⁴⁶⁸⁴ Dossie, R., 1758, IV, p. 440.

⁴⁶⁸⁵ Watin, J. F., 1772, I, pp. 2, 3.

⁴⁶⁸⁶ Watin, J. F., 1772, II, p. 124.

⁴⁶⁸⁷ Watin, J. F., 1772, II, p. 131.

⁴⁶⁸⁸ Watin, J. F., 1772, prefacio, p. ix.

*Le Vernis doit être clair, limpide, & rester solide lorsque'il est employé... Il doit être brillant, réfléchir & réfracter les rayons de la lumière comme un morceau de cristal... il est fait pour faire ressortir les objets, rappeler le ton des couleurs, les conserver, & le temps ne doit ni le pâlir, ni l'obscurcir... Il faut qu'il soit de nature sicative, que devenu sec, il reste dur & inaltérable; qu'il ne souffre ni l'humidité, ni la chaleur... qu'il soit tellement inhérent au bois, au métal à la pierre...*⁴⁶⁸⁹.

Además señala que el barniz no se debía rallar, escamar ni descascarillar. Como vemos, el objetivo perseguido con la aplicación de estos recubrimientos consistía en obtener superficies espejadas, sólidas y estables. Unos objetivos que, por otra parte, se deducen ya de las fórmulas que aparecen en los tratados de los siglos XVI y XVII. Así mismo, el autor clasifica los barnices en función de los disolventes empleados para diluir las resinas: *Il n'y a que trois sortes de Vernis, qui tous trois tirent leurs dénominations de la liqueur qui en fait la base; savoir, des Vernis clairs ou à l'esprit de vin; des Vernis gras, ou à l'huile de lin, & des Vernis à l'essence de Térébenthine*⁴⁶⁹⁰. Además cita las características de estos barnices: *Les Vernis à l'esprit de vin sont plus brillants, ceux à l'huile sont plus solides*⁴⁶⁹¹. Los primeros se extendían sobre: *...les découpures, les bois d'éventail, les lambris d'appartemens, les boiseries, les bois de chêne, les instrumens... les dorures*⁴⁶⁹², mientras que los grasos *...tels que les beaux blancs au copal, ainsi que les faisoit le fameux Martin, ou au karabé dont on se sert pour les fonds noirs, les fonds noirs, les fonds dorés, les trains d'équipages, panéaux des voitures, les métaux, & c.*

Con respecto a los aceites utilizados en los barnices grasos⁴⁶⁹³ señala que los más usuales eran de linaza, de nueces y de adormideras, aunque puntualiza que el primero era el más fácil de desgrasar y más secante, por lo que debía preferirse a los otros. También afirma que se debía eludir el uso del aceite de oliva, al no poderse espesar ni desgrasar, por lo que no resultaba adecuado para la realización de barnices. Así mismo, describe el método idóneo para la clarificación del aceite de linaza⁴⁶⁹⁴.

En cuanto a las resinas Watin indica que su uso variaba en función del tipo de superficie sobre la que se aplicara el barniz, aunque especifica que por lo general la sandáraca: *...elle est la base de tous les Vernis à l'esprit de vin, excepté néanmoins de ceux qui se font à la gomme laque*⁴⁶⁹⁵, mientras que el copal y el ámbar... *le sont des vernis gras*⁴⁶⁹⁶. De la goma laca sostiene: *La laque est très-excellente pour les fonds noirs, ou bruns: elle donne de la dureté & du coloris au Vernis, mais si on en employoit une trop grande quantité, étant rouge de sa nature, elle communiquerait sa couleur au Vernis...*⁴⁶⁹⁷.

Además, habla de la trementina y de los diferentes tipos que recibían este nombre: *La Térébenthine est une des principales matières, même des plus essentielles au Vernis; elle entre dans la composition de presque tous ceux faits à l'esprit de vin, à l'huile & à l'essence: son principal mérite est de leur donner du brillant...*⁴⁶⁹⁸ Watin advierte de la necesidad de añadir esta resina para que el barniz secara perfectamente *Il est*

⁴⁶⁸⁹ Watin, J. F., 1772, I, pp. 6, 7.

⁴⁶⁹⁰ Watin, J. F., 1772, I, p. 11.

⁴⁶⁹¹ Watin, J. F., 1772, I, p. 47.

⁴⁶⁹² Watin, J. F., 1772, prefacio, p. VIII.

⁴⁶⁹³ Watin, J. F., 1772, I, pp. 48, 49.

⁴⁶⁹⁴ Watin, J. F., 1772, I, p. 53.

⁴⁶⁹⁵ Watin, J. F., 1772, I, p. 25.

⁴⁶⁹⁶ Watin, J. F., 1772, I, p. 61.

⁴⁶⁹⁷ Watin, J. F., 1772, I, p. 27.

⁴⁶⁹⁸ Watin, J. F., 1772, I, p. 35.

*absolument nécessaire d'y mettre de l'essence de térébenthine... si on n'y ajoutoit pas d'essence... le Vernis ne sécheroit jamais bien*⁴⁶⁹⁹.

En cuanto a la colofonia la consideraba poco apropiada para la realización de barnices, aunque solía utilizarse para aquellos de tipo común *On ne fait donc guéres ou point de Vernis avec de la colophone: il seroit à la vérité asez brillant, mais roux auroit l'inconvénient de ne pas sécher, & seroit couvert de poussiere auparavant que d'être parfaitement sec*⁴⁷⁰⁰. Por su parte, define al copal como ... *la plus belle résine qui serve au Vernis...*⁴⁷⁰¹ y señala que el ámbar⁴⁷⁰² ...*sert à faire les Vernis moins beaux sans doute que ceux au copal, mais bien plus durables, la dureté de sa substance lui donne una solidité inaltérable*⁴⁷⁰³.

También menciona otros ingredientes de los barnices, como el elemi o la almáciga⁴⁷⁰⁴, cuyo cometido era aportarles elasticidad, adherencia y solidez, lo que facilitaba además el pulimento final de la superficie barnizada.

En cuanto a la elaboración de los barnices, Watin proporciona una serie de normas que variaban en función del tipo de barniz del que se tratara. Así, indica que en general todas las materias que entraban en la composición de los barnices volátiles se derretían en alcohol a fuego moderado. La trementina se calentaba siempre sola y cuando todas las resinas estaban fundidas se mezclaban juntas al baño de María⁴⁷⁰⁵. Además, este autor puntualiza que si estos barnices se confeccionaban correctamente no tardaban en secar más de un cuarto de hora.

Para preparar los barnices grasos, cuando se empleaban resinas duras como el copal o el ámbar, se recomienda fundirlas primero en seco separadamente sobre el fuego, ya que de esta forma las resinas eran menos susceptibles de quemarse y, en consecuencia, los barnices resultaban siempre más claros y transparentes. Una vez fundidas, se incorporaba el aceite y se dejaba cocer todo ello. En este caso también, cuando la mezcla se retiraba del fuego, se añadía la esencia de trementina. Por último, aconseja filtrar el barniz y después dejarlo reposar durante 24 horas para que se clarificara⁴⁷⁰⁶.

Asimismo, Watin indica que los barnices grasos y los volátiles se pulían para conseguir superficies lisas y brillantes. El método recomendado era semejante para ambos tipos y consistía fundamentalmente en aplicar sobre las superficies, perfectamente secas, una mezcla de polvo de trípoli y aceite de oliva. Este compuesto se frotaba sobre la superficie con una tela aunque especifica: ...*plusieurs Ouvriers se servent d'un chapeau, mais il teint toujours, & peut gâter les fonds*. La operación finalizaba pasando un paño seco muy suave sobre la superficie y después, para acabar de desengrasarla, frotando polvo de almidón o blanco de España con la palma de la mano⁴⁷⁰⁷.

⁴⁶⁹⁹ Watin, J. F., 1772, I, p. 70.

⁴⁷⁰⁰ Watin, J. F., 1772, I, p. 32.

⁴⁷⁰¹ Watin, J. F., 1772, I, p. 36.

⁴⁷⁰² Resina que en francés se denomina también *karabe* o *succin*.

⁴⁷⁰³ Watin, J. F., 1772, I, p. 38.

⁴⁷⁰⁴ Watin, J. F., 1772, I, pp. 23, 24.

⁴⁷⁰⁵ Watin, J. F., 1772, I, p. 75.

⁴⁷⁰⁶ Watin, J. F., 1772, I, p. 68.

⁴⁷⁰⁷ Watin, J. F., 1772, II, p. 247.

Por otro lado, este autor señala que los barnices podían colorearse aunque resultaban menos bellos, ya que las materias que se añadían a tal fin los alteraban y no se fundían fácilmente. Por ello, aconseja en su lugar teñir previamente la superficie del objeto y aplicar después encima un barniz claro⁴⁷⁰⁸. No obstante, cita algunas sustancias apropiadas para aportar color a los barnices entre las que se encuentran la goma guta y la sangre de drago⁴⁷⁰⁹.

Por lo que atañe al uso de los barnices, Watin especifica que no todos ellos podían emplearse indistintamente sobre cualquier superficie, sino que aquel a utilizar dependería del objeto de que se tratara, de su futura ubicación y del tipo de superficie que se desaba obtener:

*C'est le sujet qu'on veut vernir qui doit déterminer lequel des trois Vernis on est dans le cas d'employer. S'il doit être exposé à l'air extérieur & aux injures du temps, il faut y appliquer des vernis gras; si au contraire il doit être renfermé, soigné & conservé dans l'intérieur des appartements, alors on employe des vernis à l'esprit de vin, qui tour aussi brillans...*⁴⁷¹⁰.

El autor menciona además que los barnices podían comprarse ya preparados: *On connoît aisément que dans le comerce il doit y avoir différents sortes de Vernis & à toutes sortes de prix...*⁴⁷¹¹. De hecho, al final de la obra se relacionan los que éste vendía en su establecimiento de París⁴⁷¹². A pesar de ello, incluye un número reducido de recetas para la confección de diferentes tipos de barnices, entre las que aparece una indicada para barnizar sillas de enea construidas con madera de haya, boiserías, etc.:

*Mettez une demi-livre de sandaraque dans une pinte d'esprit de vin, deux onces de gomme laque... quatre onces d'arcancon ou colophone, lorsque les gommes sont bien fondues, on incorpore six onces de térébentine de Venise; lorsqu'on veut vernir les meubles en rouge, on y met plus de gomme laque, moins de sandaraque, & on y ajoute du sangdragon*⁴⁷¹³.

Como vemos, en la última parte de la receta la proporción de los ingredientes variaba si se deseaba obtener superficies de tonalidad rojiza. También cita otro barniz volátil que denomina *Vernis à l'or* que se elaboraba con varias resinas y sustancias colorantes mezcladas con alcohol: *Prenez de la gomme laque en branche, de la gomme gutte, du sangdragon, un peu du safran... incorporez le tout dans l'esprit de vin...*⁴⁷¹⁴. Así mismo, recoge otra fórmula para elaborar uno destinado a objetos de madera como abanicos o estuches: *Dans une pinte d'esprit de vin, mettez une demi-livre de sandaraque, deux onces de mastic en larmes; quand les matières seront bien fondues ensemble, incorporez-y quatre onces de térébentine de Venise*⁴⁷¹⁵.

Entre las recetas que proporciona Watin para la confección de barnices grasos podemos citar una a base de copal:

⁴⁷⁰⁸ Watin, J. F., 1772, I, p. 79.

⁴⁷⁰⁹ Watin, J. F., 1772, I p. 26.

⁴⁷¹⁰ Watin, J. F., 1772, I, p. 73.

⁴⁷¹¹ Ibídem nota anterior.

⁴⁷¹² Apartado que se encabeza así: *ÉTAT ET DÉTAIL des principales Marchandises & autres objets relative aux trois Arts traités dans l'Ouvrage du Sieur WATIN... qui se trouvent en grand nombre & bien assortis, du magasin dudit Sieur Watin, carré de la Porte Saint-Martin, à Paris, à la Renommée des Couleurs, Dorure & Vernis.*

⁴⁷¹³ Watin, J. F., 1772, I, p. 79.

⁴⁷¹⁴ Watin, J. F., 1772, I, p. 80.

⁴⁷¹⁵ Watin, J. F., 1772, I, p. 78.

*Sur une livre... de copal fondu, jetez 4, 6 ou 8 onces d'huile de lin cuite & dégraissée, Quand l'incorporation est faite, retirez du feu... & après... incorporez-y une livre ou environ d'essence de térébentine... il faut le passer par un ling & le garder, plus est conservé plus il prend de qualité en se clarifiant*⁴⁷¹⁶.

Este barniz se podía preparar también con ámbar, pero en este caso se empleaba sobre fondos oscuros, ya que el barniz resultante nunca era totalmente incoloro⁴⁷¹⁷.

Por último, cabe señalar que Watin afirma que las obras de ebanistería no se solían barnizar sino que se acababan a la cera: *Manière de vernir les Boiseries. On ne vernit guère les bois d'ébénisterie on se contente de les froter avec de la cire...*⁴⁷¹⁸.

En la segunda mitad del siglo XVIII se publica también en Francia *L'art du menuisier*, un texto sobre técnicas constructivas y decorativas del mobiliario, escrito por André Jacob Roubo⁴⁷¹⁹. Constituye una fuente de inapreciable valor ya que nos permite conocer los materiales y procedimientos empleados para acabar las diferentes superficies de los muebles en la época en el país galo. En concreto, en él se mencionan tanto la técnica del pulimento a base de diferentes sustancias como el barnizado, cuya aplicación dependía del tipo de mueble, de la madera con la que estaba construido y de su técnica. Con relación al pulimento distingue distintos tipos en función del ingrediente principal empleado para su ejecución, la cera, el agua o el aceite.

Por lo que respecta al pulimento a la cera, Roubo señala que era el método más común y *qui est le plus en usage par l'Ebénisterie de placage*⁴⁷²⁰, sin embargo añade que el mismo

*...n'est pas, à proprement parler, du resort des Ebénistes, puis qu'il ne sert ordinairement que pour les gros meubles, comme les Armoires, les Commodes, & c.; cependant comme les Ebénistes en font usage quelquefois pour leurs ouvrages les plus communs, j'ai cru devoir en parler ici... afin de rassembler dans un seul article tout ce qui concerne les différents polis*⁴⁷²¹.

Vemos que este acabado no lo solían aplicar como norma los ebanistas ya que se destinaba a las obras más comunes, aunque a veces estos artífices recurrían también a él. Del tipo de cera empleada señala⁴⁷²²:

*La cire dont les Ebénistes se servent pour polir, est ordinairement de la cire jaune; pour le poli des ouvrages communs, comme les Armoires, les Commodes de bois de hêtre & de noyer... & dans les beaux ouvrages on doit se servir de belle cire blanche*⁴⁷²³.

Acaba puntualizando que el uso de la cera blanca no era lo habitual.

⁴⁷¹⁶ Watin, J. F., 1772, I, p. 82.

⁴⁷¹⁷ Ibídem nota anterior.

⁴⁷¹⁸ Watin, J. F., 1772, II, p. 125.

⁴⁷¹⁹ Roubo publica esta obra entre 1769 y 1775. Ed. consultada 1977.

⁴⁷²⁰ Roubo, A. J., 1977, part. III, sect. III, p. 862.

⁴⁷²¹ Roubo, A. J., 1977, part. III, sect. III, p. 863.

⁴⁷²² Roubo, A. J., 1977, part. III, sect. III, p. 859.

⁴⁷²³ La cera blanca se obtenía purificando la cera virgen de la siguiente forma: *...pour blanchir, on la lave, on l'expose à l'air & à la rosée*. En cuanto a la cera amarilla se elaboraba: *En fondant la cire blanche avec un peu de térébenthine, on en fait la cire jaune molle*. Diderot, D. y D'Alembert, J., 1751-1772, vol. III, p. 472.

En cuanto a la técnica de aplicación de dicho acabado Roubo especifica que para conseguir un bello pulimento, se debía escoger la cera de la mejor calidad, es decir la blanca, que se frotaba sobre la superficie de la obra con determinados elementos pulidores como trozos de madera o hierros, lo que facilitaba la introducción de la cera en el poro de la madera. A continuación se eliminaban los restos de esta sustancia con un paño y después de esta operación: *...l'ouvrage doit être aussi uni & aussi luisant qu'une glace*⁴⁷²⁴. Este método, que había practicado el autor, se podía emplear para acabar las superficies de nogal, que adquirirían así un aspecto espejado: *J'ai poli des ouvrages de bois de noyer de cette maniere, qui sont devenus aussi beaux & aussi luisants que les glaces*⁴⁷²⁵.

No obstante, frente a maderas porosas de color rojizo como el palisandro, el amaranto, etc., después de extender la cera se frotaba la superficie con goma laca en polvo, para rellenar el poro de la madera e intensificar al mismo tiempo su tonalidad⁴⁷²⁶. Cuando se trataba de maderas negras se podía emplear colofonia en polvo o bien mezclar la cera con pigmentos de tono semejante al de la madera⁴⁷²⁷.

En lo que se refiere al pulimento al agua⁴⁷²⁸, se utilizaba en las obras poco importantes, realizadas en madera maciza muy nudosa como el nogal rústico o ciertos tipos de caoba. Este método consistía en frotar la superficie hasta que estuviera totalmente lisa con un trozo de piedra pómez humedecido con agua, después se aplicaba cera común o aceite de linaza mezclado con anchusa, lo que proporcionaba una tonalidad rojiza y brillante a la superficie. Esto último, según Roubo, constituía más bien una técnica de coloreado de la superficie que un acabado.

El pulimento al aceite⁴⁷²⁹ se empleaba para aportar un acabado más bello a las obras de ebanistería realizadas con madera de ébano, palo violeta o la madera de raíz. Este método se llevaba a cabo frotando la superficie con polvo de trípoli y un poco de aceite de oliva. Seguidamente se aplicaba blanco de España, con el objetivo de eliminar las manchas y los restos de aceite. Pero cuando se trataba de superficies de palo rosa el trípoli se mezclaba con grasa animal, es decir con sebo. Una variante de este sistema, destinado también a las superficies de ébano, consistía en pulirlas con carbón en polvo mezclado con aceite o solamente con un trozo de carbón: *L'Ebene se polit aussi au carbón á l'huile, soit en poudre, soit avec un charbon entier...*⁴⁷³⁰.

Por último, Roubo se refiere al barnizado que considera el procedimiento más idóneo para preservar el color de las maderas, a pesar de ser más costoso y laborioso que los anteriores:

*Comme la plupart des couleurs des bois, soie des Indes, soie de France, ou des bois teints, perdent leur éclat avec le temps, & qu'il est très-important de conserver ces couleurs, on ne pourroit mieux faire, après les avoir finis á la prêle & au tripoli, ou au blanc d'Espagne, que de les vernir avec du vernis blanc, appelée communément vernis de Venise*⁴⁷³¹.

⁴⁷²⁴ Ibídem nota anterior.

⁴⁷²⁵ Ibídem nota anterior.

⁴⁷²⁶ Roubo, A. J., 1977, part. III, sect. III, p. 862.

⁴⁷²⁷ Roubo, A. J., 1977, part. III, sect. III, p. 863.

⁴⁷²⁸ Roubo, A. J., 1977, part. III, sect. III, pp. 863, 864

⁴⁷²⁹ Ibídem nota anterior.

⁴⁷³⁰ Roubo, A. J., 1977, part. III, sect. III, pp. 863, 864.

⁴⁷³¹ Ibídem nota anterior.

Además, puntualiza que era el único sistema para conferir brillo a las maderas teñidas: *...c'est le seul moyen que je connoisse pur donner du brillant á la couleur des bois teints*⁴⁷³². El autor cita un barniz confeccionado con sandárac y alcohol con el añadido de almáciga, goma elemi, en menor proporción, y un poco de aceite de espliego. El uso de las últimas sustancias tenía como finalidad aportar solidez y facilitar la extensión del barniz. En cuanto a la técnica de aplicación, se podían dar varias capas sin que se oscurecieran las obras de ebanistería. La operación finalizaba puliendo el último estrato con un tampón de tela, impregnado con un poco de trípoli humedecido en agua que después se eliminaba también con agua⁴⁷³³.

Roubo concluye el apartado de su obra dedicado a los acabados, afirmando que las distintas clases de pulimento eran aplicables a todos los tipos de ebanistería⁴⁷³⁴, lo que incluía tanto el chapeado como la marquetería, ya que en Francia en el siglo XVIII el término “ebanistería” se refiere al trabajo artesanal del mueble a base de chapa de madera.

En el año 1778 se publica en España la obra de Miguel Gerónimo Suárez titulada *Memorias instructivas y curiosas sobre agricultura, comercio, industria, economía, química, etc.* Se trata de un texto con pretensiones enciclopédicas, pues en él se intenta recoger el saber de la época sobre asuntos muy variados y numerosos, como se cita en el subtítulo que dice literalmente: *...sacadas de las obras que hasta hoy han publicado varios autores extranjeros, y señaladamente las Reales Academias y Sociedades de Francia, Inglaterra, Alemania, Prusia y Suecia.*

En el tomo II Suárez habla del barniz, definiéndolo previamente en los siguientes términos: *El barniz es licor oleaginoso, reluciente y viscoso de que se sirven los Pintores, Doradores, Charolistas y otros muchos artífices...*⁴⁷³⁵. Clasifica los barnices en tres grupos, en función de las resinas y de los disolventes que se empleaban para su elaboración: los barnices de espíritu de vino o secantes; los barnices grasos y los *que se asemejan perfectamente a los de la China y del Japón*⁴⁷³⁶. Según el autor los primeros, al ser los más sencillos de confeccionar y superar en brillo y lustre a aquellos realizados con aceite, resultaban más apropiados para: *...muebles como tocadores, y otros muebles manuales, & c., mientras que los barnices grasos: ...convienen à las caxas de cartón, á los coches y à otras obras sujetas à fatigas, ó expuestas à las injurias del aire*⁴⁷³⁷.

Además, el autor incluye una relación de los barnices que se comercializaban en la capital francesa:

En París venden los Mercaderes Especieros y Drogueros las seis clases de barnices siguientes:
el barniz secante: compuesto de azeite de espliego, trementina fina y goma de enebro ó grasilla.
el barniz blanco, à que también llaman barniz de Venecia, compuesto con azeite de trementina ó aguarras, trementina fina y goma de enebro.
el barniz de espíritu de vino, que hacen con la goma de enebro o grasilla, el karabe blanco, la goma elemi y la de lentisco, mezclado todo, y fundido en espíritu de vino.

⁴⁷³² Ibídem nota anterior.

⁴⁷³³ Roubo, A. J., 1977, part. III, sect. III, p. 865.

⁴⁷³⁴ Ibídem nota anterior.

⁴⁷³⁵ Suárez, M. G., 1778, II, XXIII, p. 391.

⁴⁷³⁶ Suárez, M. G., 1778, II, XXIII, p. 393.

⁴⁷³⁷ Suárez, M. G., 1778, II, XXIII, p. 394.

el barniz dorado, que es un mixto de azeite de linaza, grasilla, aloe, goma guta o, guta gamba y litargirio de oro; el barniz de broncear, à que impropriamente llaman Barniz de la China, y cuya composición se hace con la goma laca, pez griega, goma de lentisco en lágrimas y espíritu de vino.

*el barniz comun, que no es otra cosa que la trementina ordinaria disuelta en agua-ras, que es su mismo azeite y esencia*⁴⁷³⁸.

Esta relación es idéntica a la que cita Pomet al referirse a los barnices que vendían los comerciantes en París a finales del siglo XVII, por lo que es posible que un siglo más tarde algunos de ellos se confeccionaran de manera diferente o se vendieran con otro nombre. Este sería el caso del denominado “barniz de Venecia” ya que la fórmula que cita Suarez es diferente de la que describe Roubo con el mismo nombre.

Por otra parte, en este texto se alude a la gran variedad de barnices existentes en la época que, en palabras del autor, era tan abundante como *los muchos que se emplean en hacerlos*⁴⁷³⁹ y cuya composición variaba en función de las necesidades de cada caso, como por ejemplo conseguir una determinada tonalidad o grado de transparencia. Se dice además que a pesar de que existían muchos recetarios era: *...poco lo que se halla en quanto al modo de manejarse para el perfecto empleo de los barnizes y executar quanto tiene en conexión con ellos*⁴⁷⁴⁰.

Además, en el tomo I, bajo el título *Composición de toda suerte de Barnizes exquisitos*, se recogen fórmulas para la realización de barnices, entre las que se encuentran muchas a base de goma laca, casi siempre con el añadido de otras resinas como la sandárac y la almáciga, bajo el nombre de “goma de enebro” y “goma de lentisco” respectivamente, o el ámbar disueltas en alcohol. De algunas de ellas señala que eran aplicables a superficies pintadas o a fondos oscuros: *Otro barniz de laca para sobre colores subidos, y oscuros*⁴⁷⁴¹, que se elaboraba únicamente con goma laca y alcohol. Sin embargo, no aclara sobre qué objetos se empleaban los barnices que se definen como “barniz de laca”, por lo que no queda claro si se trata de fórmulas para confeccionar lacas, o para barnizar superficies de madera que no presentan dicha técnica decorativa. No obstante, en una de estas recetas no aparece la goma laca como ingrediente por lo que es posible que se tratara de recetas para laquear.

Entre todas las recetas que proporciona Suárez solo existe una de la que se especifica que el barniz era aplicable a las superficies de madera: *...es bueno para sobre madera, y pintura a base de: goma de enebro, goma laca y espíritu de vino*⁴⁷⁴². Además, este autor recoge una curiosa fórmula para elaborar un barniz con el que se podía imitar la concha o carey sobre las superficies de marquetería: *Barniz a manera de concha de tortuga, para sobre obras embutidas de todas clases de madera*⁴⁷⁴³. Este barniz volátil, que se confeccionaba con goma laca o sandárac mezcladas con minio, se extendía sobre la superficie de madera como fondo sobre el que se dibujaba después el veteado que imitaba el del carey, utilizando el mismo barniz mezclado con sangre de drago, negro marfil, “tinta de Impresores” o tinta China. Sobre ello se daban después varias manos de barniz transparente.

⁴⁷³⁸ Suárez, M. G., 1778, II, XXIII, p. 400.

⁴⁷³⁹ Ibídem nota anterior.

⁴⁷⁴⁰ Ibídem nota anterior.

⁴⁷⁴¹ Suárez, M. G., 1778, I, III, rec. 4, p. 59.

⁴⁷⁴² Ibídem nota anterior.

⁴⁷⁴³ Suárez, M. G., 1778, I, III, p. 67.

Cabe mencionar aquí que el autor informa, al referirse a las características de la goma laca, que esta resina se importaba en España manufacturada de dos formas diferentes:

*...La que viene hoy día en granos y en tablillas... La laca en tablillas la hacen derriendiendole para extraerla de los palillos, y vaciandola sobre una piedra de mármol en donde la dexan enfriar; y la laca en grano la componen de las hezes de la anterior después de haberlas purificado*⁴⁷⁴⁴.

Suárez señala también que existían dos tipos de goma laca “en palillos”. La primera procedía de Madagascar y era poco costosa pero apenas existía en el comercio. En cuanto al segundo tipo afirma: *...es la buena y verdadera laca*⁴⁷⁴⁵.

Este autor recoge también ciertas recetas de barnices esenciales⁴⁷⁴⁶ en los que resinas como la almáciga o la sandárica se disuelven en aceite de espliego. Así mismo, incluye algunas para confeccionar barnices grasos a base de aceite de linaza o de nueces, entre ellos uno que define como *Barniz propio para toda clase de obras*⁴⁷⁴⁷ a base de *azeite de linaza añejo, trementina de Chipre*⁴⁷⁴⁸ y *goma de enebro*.

Por último, podemos destacar una referencia de Suárez que podría constituir un precedente del sistema de barnizado a muñequilla en el mobiliario. Se trata del procedimiento que utilizaban los pintores de miniaturas a la hora de barnizarlas:

*...ponen la vitela para pintar tan lisa como una tabla de mafil, barnizándola con alquitira. Para ello echan un poco del mucilago de esta goma en una muñequilla de lienzo mui fino y con ello frotan la vitela*⁴⁷⁴⁹.

En Italia se publica en 1789 un texto titulado *Trattenimenti sulle vernici*, escrito por Francesco Agrícola, donde se recogen instrucciones y fórmulas para la realización de barnices de todo tipo que, en palabras del autor, procedían de diferentes fuentes y en especial de Bonnani. En esta obra volvemos a encontrar la doble finalidad estética y protectora de los barnices al describir Agrícola la *vernice legittima*, es decir el auténtico barniz que utilizaban los pintores, los doradores y muchos otros artífices *per dar il lustro alle loro fatture, come anche per assicuranle dell'interperie dell'aria, dalla polvere*⁴⁷⁵⁰.

Además, se clasifican los barnices en dos tipos: el “barniz al espiritu de vino” o “barniz seco”, debido a su rápido secado, y el “barniz graso y aceitoso”. También informa de que existían muchos tipos de barnices, cuyos métodos de elaboración eran también numerosos, aunque señala que normalmente se vendían seis tipos de barnices⁴⁷⁵¹:

⁴⁷⁴⁴ Suárez, M. G., 1778, I, III, p.88.

⁴⁷⁴⁵ Suárez, M. G., 1778, I, III, p. 87.

⁴⁷⁴⁶ Suárez, M. G., 1778, I, III, pp. 57, 58.

⁴⁷⁴⁷ Suárez, M. G., 1778, I, III, p. 73.

⁴⁷⁴⁸ Según el autor esta trementina es la que se extrae por incisión del terebinto o cornicabara, que abundaba en España, especialmente en las inmediaciones de Cordoba... *Los Venecianos acopian la trementina de Chio, y desde su Pays la distribuyen por toda la Europa, llamándola Trementina de Venecia*. Suárez, M. G., I, III, 1778, p. 85.

⁴⁷⁴⁹ Suárez, M. G., 1778, I, III, p. 92.

⁴⁷⁵⁰ Agrícola, F., 1789, p. 3.

⁴⁷⁵¹ No se incluyen en el texto las fórmulas para la realización de estos barnices por ser idénticas a las que enumera Suárez, lo que parece indicar que ambos autores recurren a la misma fuente, es decir a Pomet.

La vernice secca e asciutta; La vernice bianca, detta anche comunemente Vernice di Venecia; La vernice di spirito di vino; La vernice dorata; La vernice a bronzo; La vernice comune y La vernice di lacca.

Agricola concluye el listado de barnices diciendo: *Vi sono ancora le vernici dure e le molli adoperate dagli intagliatori e scultori... oltre le vernici della China e del Giappone*⁴⁷⁵².

Así mismo, Agrícola proporciona varias recetas de barnices destinados a las superficies de madera. Entre ellas existe una para confeccionar un barniz aplicable a mesas y columnas de madera, además de a otros objetos, a base de almáciga y aceite⁴⁷⁵³. También cita otra fórmula para preparar un barniz destinado a mesas pintadas de rojo con cinabrio y sangre de drago, aglutinados en cola de pescado⁴⁷⁵⁴. Este barniz se confeccionaba con goma arabiga disuelta en agua, a lo que se añadía un poco de miel y azúcar⁴⁷⁵⁵. Por último, recoge otra receta para un barniz, que según el autor era bello y que se utilizaba en las mesas, a base de clara de huevo, esencia de trementina y alcohol⁴⁷⁵⁶.

Citaremos seguidamente ciertos textos de época donde se refleja el uso de la cera sobre las superficies de madera, como sucede en la Enciclopedia de Diderot y D'Alembert donde se alude a la aplicación de este acabado sobre las ebanizadas:

*Les ébénistes, les Tabletiers & c. font souvent passer pour de l'ébene le poirissier, & d'autres bois, en les ébénant ou leur donnant la couleur noire de l'ébene, Pour cet effet ils se servent d'une décoction chaude de noix de galles, d'encre à écrire, d'une brosse rude, & d'un peau de cire chaude qui fait le poli*⁴⁷⁵⁷.

También en la *Encyclopédie Methodique. Arts et Métiers*, publicada por Jacques Lacombe entre 1782 y 1791, existe una referencia al sistema utilizado por los ebanistas para pulir sus obras: *Manière de polir le bois & de le rendre luisant. Les ébénistes & les tabletiers frottent leurs bois quand ils sont travaillés avec de la cire de bougie qu'ils étendent en frottant fortement avec des morceaux de bois debut...*⁴⁷⁵⁸.

Para finalizar, recogemos aquí la descripción que aparece en *The New Complete Dictionary of Arts and Sciences* de Erasmus Middleton del año 1778 sobre el pulimento con cera de las superficies chapeadas⁴⁷⁵⁹: *...when sufficiently scraped, the work is polished with the skin of a sea dog, wax, a brush and a polisher of shave grass, which is the last operation.* Vemos que cuando se había alisado la madera raspándola, se procedía a lijarla con piel de pescado y después se aplicaba la cera que se frotaba con un cepillo y por último con un pulidor confeccionado con cola de caballo.

⁴⁷⁵² Agrícola, F., 1789, p. 6.

⁴⁷⁵³ Agrícola, F., 1789, p. 72.

⁴⁷⁵⁴ Agrícola, F., 1789, p. 71

⁴⁷⁵⁵ Quizá la miel y el azúcar se emplearan por sus propiedades plastificantes. Estas sustancias, aunque no lo dice la receta, se derretirían al fuego proporcionando un líquido a modo de jarabe que actuaba de diluyente de la goma arábica.

⁴⁷⁵⁶ Agrícola, F., 1789, p. 71.

⁴⁷⁵⁷ Diderot, D. et D'Alembert, J., 1751-1772, vol. V, p. 214.

⁴⁷⁵⁸ Lacombe, J., *Encyclopédie Methodique. Arts et Métiers Mécaniques*, 1782-1791, vol. VI, p. 710.

⁴⁷⁵⁹ Citado por Godla, J., "The uses of wax finishes on pre-industrial american furniture", WAG

Postprints, 1991 s/p

http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/wag/1991/WAG_91_godla.pdf

[Consulta: 29 febrero 2012]

1.1. CONSIDERACIONES A LAS FUENTES LITERARIAS DE ÉPOCA-TRATADÍSTICA

De los numerosos tratados y recetarios de la centuria se desprende un especial interés por los barnices, manifestándose en muchos de ellos una preocupación por investigar y mejorar los resultados obtenidos con aquellos conocidos, algunos de los cuales se retraen a épocas anteriores. No obstante, dada la enorme variedad de fórmulas que aparecen en estos textos, resulta imposible determinar cuales fueron las efectivamente empleadas sobre las diferentes superficies del mobiliario en cada país. Conviene señalar también que algunas de las mezclas que se describen, en especial en los libros de “secretos” son técnicamente inaplicables. Lo que quizá se deba en ocasiones a que al tratarse de traducciones los términos con los que se designan los diferentes materiales no se interpretaran correctamente, a lo que se añade la falta de uniformidad terminológica que todavía existía por entonces.

A pesar de todo ello, se pueden establecer una serie de conclusiones acerca de los barnices del mobiliario empleados en este siglo tanto sobre las superficies pintadas y doradas como sobre aquellas macizas, chapeadas o con marquetería. Así, en lo que atañe a la finalidad de los barnices, definida claramente en la literatura de la época, consistía fundamentalmente en obtener superficies sólidas y espejadas. De hecho, las fuentes informan de cómo preparar barnices para conseguir superficies *como si fueran de cristal*. Además en ocasiones se menciona que el barniz podía proteger y potenciar el aspecto de la madera, es decir su tonalidad y veteado.

Sin embargo, no todos los barnices se extendían indistintamente sobre cualquier tipo de objeto sino que la elección de los materiales y de la técnica de aplicación estaba en función del aspecto que se deseaba conferir a la superficie de madera, uso al que se destinaba el mueble así como de su ubicación. En este sentido los barnices grasos, al ser muy sólidos y resistentes, se empleaban por lo general en muebles de exterior⁴⁷⁶⁰. Además, la consistencia de estos barnices representaba una gran ventaja para el barnizado rápido de la madera, ya que con solo unas cuantas capas se conseguía la superficie apropiada, por lo que debieron utilizarse con frecuencia en los muebles menos costosos. Éstos se extendían también sobre los muebles pintados, siendo además frecuente su uso para confeccionar los objetos lacados.

Para la elaboración de los barnices grasos se recurrió especialmente al copal y al ámbar⁴⁷⁶¹. La primera de estas resinas proporcionaba barnices más brillantes y además, al ser más blanca, se empleaba para barnizar los fondos claros. El ámbar se utilizaba para confeccionar barnices que se extendían sobre fondos oscuros. Se puede afirmar también que de todos los barnices al aceite, los realizados a base de copal ostentaron un papel destacado en Europa durante el siglo XVIII como acabado de los muebles, a excepción de Europa Central y Alemania, donde el ámbar tuvo la misma importancia y fue incluso más empleado como base de los barnices que el copal. En este sentido autores como Koller, Schmid y Baumer⁴⁷⁶² mencionan que tanto las fuentes alemanas como los exámenes científicos realizados sobre superficies de mobiliario de la época,

⁴⁷⁶⁰ Estos barnices se aplicaban también en zonas de desgaste como suelos y ventanas.

⁴⁷⁶¹ Al tratarse de resinas duras de difícil disolución necesitaban someterse a un proceso de fundido previo a la confección del barniz

⁴⁷⁶² Koller, J., Schmid, E., Baumer, U., “Transparent Lake auf Holzoberflächen des Barock und Rokoko”, *Lake des Barock und Rokoko*, 1997, p. 164.

confirman la preponderancia del ámbar frente al copal. Este hecho respondía a la proximidad de la fuente de producción de dicha resina, ya que en el siglo XVIII ésta se obtenía en gran medida de las regiones del mar Báltico. Citan estos autores, para avalar sus planteamientos, la enciclopedia de Zedler⁴⁷⁶³ donde se dice que el ámbar *también se usa para preparar barniz cuya calidad no es inferior a ningún otro... se vende anualmente a los tallistas de ámbar y otros comerciantes de Dantzing*⁴⁷⁶⁴.

Para elaborar los barnices grasos se recurrió también, aunque en menor medida, a otras resinas como la sandáraca, la almáciga o la colofonia. En cuanto a los disolventes el más recomendado en las fuentes es el aceite de linaza, previamente tratado para clarificarlo y potenciar sus propiedades secativas, en forma similar a como se venía haciendo desde épocas anteriores.

Por lo que respecta a los barnices volátiles, en las fuentes literarias se constata que fueron los más empleados sobre las superficies del mobiliario, en especial en aquellas carentes de dorado y policromía, por ser los más brillantes lo que iba en consonancia con el gusto de la época por este tipo de superficies. Otra importante ventaja de estos recubrimientos era que se obtenía con ellos un acabado transparente e incoloro, que no modificaba la superficie de madera sobre la que se aplicaban. De hecho, en los textos de la centuria reciben a menudo la denominación de “barnices blancos” o “transparentes”. Además contamos con datos sobre el uso en Francia de barnices brillantes e incoloros para resaltar las marqueterías⁴⁷⁶⁵.

En cuanto a los ingredientes de estos barnices, el alcohol fue el disolvente por excelencia de las resinas, como se extrae claramente de la literatura consultada. Entre las resinas destaca la sandáraca, al ser prácticamente incolora. También se empleó en gran medida la goma laca, fundamentalmente para barnizar fondos oscuros o conferir una tonalidad rojiza al barniz, dado el color de esta resina⁴⁷⁶⁶. Sin embargo, es probable que no se utilizara como base de los barnices en los muebles con marquetería, ya que teñía sus delicados contrastes cromáticos. Con respecto a los muebles macizos o chapeados con maderas oscuras de tonalidad rojiza como la caoba, el color de la goma laca no constituía un inconveniente, ya que potenciaba su tonalidad natural. En este sentido Brachert afirma que esta sustancia se aplicaba como si se tratase de una “salsa marrón” sobre los muebles monócromos a finales del siglo XVIII, cuando *la policromia del mobili intarsiate fu sostituita dalla monocromia dei mobili in mogano, per i quali non era indispensabile una vernice trasparente*⁴⁷⁶⁷. Otra resina que aparece en los textos como ingrediente de los barnices volátiles es la almáciga, aunque no se empleaba demasiado como base de los mismos, dado su elevado coste. Por lo que respecta a la colofonia, se consideraba un material inferior para la realización de barnices debido a su naturaleza quebradiza y lento secado, a pesar de proporcionar superficies brillantes. Por ello, se usaba fundamentalmente como aditivo de los barnices ya que actuaba como plastificante, muchas veces en sustitución de la almáciga, resina más preciada y por tanto más cara. Cabe señalar aquí que, como norma, ninguna de las resinas solía

⁴⁷⁶³ Zedler, J. H., *Grosses Universal Lexicon*, 1732-1750.

⁴⁷⁶⁴ Ibídem nota anterior.

⁴⁷⁶⁵ Entre ellos los que proporciona Roubo al hablar de los diferentes tipos de acabados aplicables al mobiliario.

⁴⁷⁶⁶ En el siglo XVIII no se había perfeccionado todavía el método para decolorar la goma laca, cuyo colorante natural (el tinte laca) confería el tono rojizo a la resina

⁴⁷⁶⁷ Brachert, T., *La patina nel restauro delle opere d'arte*, 1990, cap. X, p. 200.

constituir el único ingrediente resinoso de los barnices sino que se añadían otras, para conferirles determinadas propiedades.

Los barnices volátiles, dado su escaso poder cubriente, se aplicaban en muchas capas para conseguir el brillo deseado y debían pulirse una vez secas, con el fin de eliminar las marcas de la brocha que quedaban en superficie. De ahí las repetidas referencias en las fuentes al pulimento de los barnices.

Por lo que atañe a los barnices esenciales, las fuentes de la centuria también indican su uso en los muebles, especialmente en aquellos pintados y dorados, probablemente por ser más elásticos que los otros dos tipos.

Asimismo, son abundantes las referencias a los barnices coloreados, lo que demuestra que su aplicación constituyó una práctica común durante este siglo. Una de las resinas más citadas para intensificar el color de estos barnices es la goma laca, aunque las fuentes literarias también recomiendan la sangre de drago para la obtención de los de tono rojo, además de otros tintes como la cochinilla o la grana. Para los barnices amarillos se indica el uso de la goma guta. En función de la cantidad de la sustancia colorante empleada el grado de transparencia del barniz cambiaba. Determinados maderas menos preciadas se mejoraban con estos recubrimientos, como es el caso del haya sobre la que se solía aplicar un barniz rojo⁴⁷⁶⁸. Estos barnices se utilizaban también para enmascarar por completo la madera con la que estaba construido el objeto, lo que en ocasiones se llevaba a cabo para simular el ébano⁴⁷⁶⁹ u otras como el nogal, cuyo veteado podía imitarse con el mismo barniz coloreado en un tono más oscuro aplicado a modo de veladura. Una variante de este sistema consistía en fingir el veteado de maderas más preciadas utilizando pigmentos aglutinados con cola o aceite, sobre lo que se aplicaba el barniz⁴⁷⁷⁰. Además, los barnices coloreados se empleaban para simular otros materiales como la concha o carey⁴⁷⁷¹.

Por lo que respecta a la técnica de aplicación de los barnices, de los textos se extrae que se extendían con brocha o a pincel y se pulían después frotando la superficie con determinadas sustancias, como el polvo de trípoli mezclado con agua o aceite de oliva⁴⁷⁷².

En relación al acabado a la cera, en Francia se empleaba tanto en las superficies de madera maciza, como en las chapeadas o con marquetería. Esta sustancia se extendía con diferentes instrumentos como brochas, cepillos o incluso con elementos metálicos de hierro, puliéndose por último la superficie con un paño de tela o lana suave. Con este sistema se obtenían también superficies brillantes y tersas, pero siempre en menor grado que las que proporcionaban los barnices. Las ceras utilizadas en dicho país podían ser tanto la blanca como la amarilla. A veces la cera podía mezclarse con ciertas resinas como la goma laca, con el objetivo de intensificar el color de las maderas de tono rojo, o con colofonia para las maderas negras⁴⁷⁷³. Además, de este modo, se conseguían

⁴⁷⁶⁸ Watin, J. F., 1772, I, p. 75.

⁴⁷⁶⁹ Técnica diferente de aquella con la que también se imitaba el ébano, tiñendo previamente la superficie de madera de negro, sobre la que después se extendía el barniz.

⁴⁷⁷⁰ Esta técnica la refiere Cantelli con relación al veteado del nogal (1775, III, XLVIII, p. 75).

⁴⁷⁷¹ Suárez, M. G., 1778, I, III, p. 67.

⁴⁷⁷² Roubo, A. J., 1977, part III, sect. III, pp. 863, 864, Watin, J. F., 1772, III, p. 247.

⁴⁷⁷³ Roubo, A. J., 1977, part. III, sect. III, p. 863.

superficies más brillantes y resistentes. En España se podía aplicar la cera sobre las maderas teñidas⁴⁷⁷⁴ mientras que en Inglaterra se empleaba sobre las superficies chapeadas de los muebles⁴⁷⁷⁵.

En cuanto al acabado al aceite, en Francia constituía un método alternativo para acabar el ébano y otras maderas finas de color oscuro⁴⁷⁷⁶. En Inglaterra se podía usar también como recubrimiento final de las superficies de madera teñida a imitación de la caoba⁴⁷⁷⁷.

2. FUENTES DOCUMENTALES

2.1. ESPAÑA

Las referencias a los acabados aplicados en los muebles, al igual que sucedía en siglos anteriores, son muy sucintas. Además, plantean con frecuencia problemas de interpretación por la utilización de términos que podían aludir a operaciones diferentes. A título de ejemplo podemos citar una memoria del año 1767 donde únicamente figura: *Una comoda de Pino barnizada*⁴⁷⁷⁸

También en el inventario de Mariana de Neoburgo, redactado en 1740, aparecen dos marcos barnizados⁴⁷⁷⁹:

...otra [pintura] de la presentación de nuestra Señora en el templo de tercia de alto con marco de madera barnizado, maltaratada... otra de la purificación de nuestra Sra. pintada en tabla, tambien de tercia de alto, maltratada con marco varnizado...

De estos documentos resulta inviable establecer el tipo de barniz empleado e incluso si se trataba de un mueble barnizado o lacado ya que, como hemos visto, en España se utilizaba el vocablo “barniz” para referirse tanto a la laca como al barniz propiamente dicho. La misma duda la plantea la referencia que aparece en un documento del año 1758⁴⁷⁸⁰: *Relacion de gastos causados en la Casa de la Reyna nra. S^{ra}. el mes de marzo... A Vizente Sayus Charolista de esta R^lCasa... Por la obra que executò en el Gavinete Azul de la Reya. Nra sra. y dar de Barniz a una cama de S.M...*

Además, conviene señalar que en la época el término charol podía ser tanto sinónimo de laca como de barniz, como podemos comprobar en un anuncio del *Diario de Madrid* del año 1787⁴⁷⁸¹: *En la calle de la Montera n. 6 en la lonja de catalanes, se vende barniz ó charol de pulimento para coches, caxas, bastones y otras piezas. Se hace en esta Corte; y no se abre ni salta. Cuesta á razon de 44 rs. el cuartillo*. En otro anuncio del mismo periódico del año 1788 se testimonia también este hecho, ya que el color de oro en los metales se simulaba con barniz⁴⁷⁸²:

⁴⁷⁷⁴ Montón, B., 1757, p. 205.

⁴⁷⁷⁵ Godla, J., 1991, s/p. http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/wag/1991/WAG_91_godla.pdf
[Consulta: 29 de febrero de 2012]

⁴⁷⁷⁶ Roubo, A. J., 1777, part. III, sect. III, pp. 863, 864.

⁴⁷⁷⁷ Dossie, R., 1758, IV, p. 438.

⁴⁷⁷⁸ AGP, AG, leg. 901.

⁴⁷⁷⁹ AGP, Reinados, Felipe V, leg. 269, exp. 1.

⁴⁷⁸⁰ AGP, Reinados, Fernando VI, leg. 161, exp. 2.

⁴⁷⁸¹ *Diario de Madrid*, nº 26, lunes 24 de diciembre de 1787, p. 711.

⁴⁷⁸² *Diario de Madrid*, nº 157, jueves 5 de junio de 1788, p. 619.

En la calle de los Tintes á los Caños del Peral, casa n.17, qto. 3º, vive Felipe Ferrari que dora á fuego cualquiera suerte de adornos, dándole los colores que se piden, é imitando los varios metales de color de oro, con charoles.

En consecuencia, cuando encontramos referencias a este vocablo, para poder dilucidar a que tipo de superficie se hace alusión habrá que tener en consideración la descripción del objeto que figura en el texto. Así, pensamos que los asientos que se citan en un anuncio del *Diario Noticioso Universal* del año 1759 eran barnizados y no lacados⁴⁷⁸³: *Se venden 8 sillas y 6 taburetes de junco, el asiento y respaldo de madera de nogal acharolado: para su ajuste se acudirá a la calle de Leganitos, casa del Evanista.*

Otro ejemplo lo tenemos en un documento de pago del año 1791 donde figura la realización de dos camas de caoba barnizadas por el carpintero de Barcelona Josep Monsech⁴⁷⁸⁴: *...dos llits ab pilans ab sas capsaleras, y guarnició de talla fusta de caoba... y envernizada.* También podría ser ilustrativo al respecto un documento del año 1727 donde se cita el barnizado de ciertas zonas de un mueble por el ebanista Manuel Fernández Carrillo⁴⁷⁸⁵: *Memoria de lo que se a hecho para el cuarto del S^{or} Ynfante dⁿ. Carlos... Mas de componer el genoflexsario y una Urna de Concha se lustro de nuevo a la Urna hazer piezas que faltavan, y a los pies se barnizaron.* En este caso al ser un ebanista quien realiza el trabajo, se trataría probablemente de un barniz y no de una laca.

Por otra parte, en los documentos puntualmente se aportan datos sobre el sistema utilizado para barnizar, como vemos en uno del año 1760⁴⁷⁸⁶:

Joseph Escorcion Mro de Dorador, con la maior veneraz^{on}. expone a Vex^a que desea se vean las muestras que entregará varnizadas sre [sobre] caova a pulimento puestas a el Aire, y a la inclemencia del tpmo, Y que aprobándose por los Maestros yntelixtes que aprobaron la Ventana que esta rematada se obliga a hazer la Compañera a su costa según está la primera y con mucha mas Equidad, obligandose tamvien á hazer por q^{ta} de S.M todos los Barnizes, y Materiales qe sean necesarios para dha obra de Barnizado y Dorado, dandosele un jornal el que sea practico a los Maestros que han travaxado en las obras del R^l Palacio... Suppca. a V Ex^a. se sirva mandar se le admitan las expresadas muestras que está prometo a entregar para el fin expresado, determinando ser ello como lleva pedido...

Este barniz podría corresponder a los denominados en los textos españoles de la época “barnices de pulimento” como el que, por ejemplo, menciona Montón confeccionado con varias resinas disueltas en alcohol⁴⁷⁸⁷. Así, en este caso después de aplicar el barniz se puliría con sustancias abrasivas y aceite o agua para conseguir una superficie espejada y, además, eliminar las marcas que dejaba la brocha al extender el barniz.

En relación con el mobiliario pintado y dorado las referencias al barnizado suelen ser algo más frecuentes, aunque en la misma tónica de las anteriores, es decir consisten en descripciones muy sucintas en las que no aparecen indicaciones a los materiales

⁴⁷⁸³ *Diario Noticioso Universal*, nº LVII, lunes 12 de marzo de 1759, p. 113.

⁴⁷⁸⁴ Piera, M., y Mestres, A., 1999, p. 125.

⁴⁷⁸⁵ AGP, Reinados, Felipe V, leg. 297, exp. 2. Ebanista de la Real Casa de S.M. desde el 28 de septiembre de 1703 hasta su fallecimiento en el año 1728. López Castán, A., vol. XVI, 2004, p. 138.

⁴⁷⁸⁶ AGP, AG, Obras de Palacio, caja 1038.

⁴⁷⁸⁷ Montón, B., 1757, p. 200.

empleados. Así por ejemplo, en el inventario de Carlos III⁴⁷⁸⁸ se relacionan diferentes muebles pintados y barnizados:

*Un Espejo de Chimenea tallado y dorado con dos mecheros de bronce dorado à molido de dos luces cada uno, el tablero color de porcelana, barnizado con sus colgantes de flores y Ojas francesas*⁴⁷⁸⁹.

*Un adorno de Espejo de Chimenea, tallado y dorado al antiguo, con sus colgantes de flores y algunas ojas francesas: vien maltratado el dorado, con el tablero metido de porcelana barnizado...*⁴⁷⁹⁰

*Otros cinco Yd [taburetes] de pie firme y de Cabra dados de blanco barnizado con filetes dorados, cubiertos de damasco color de Caña y guarnecidos con galon de plata y tachuela de lo mismo...*⁴⁷⁹¹

*Quatro taburetes de pie firme de cabra dados de blanco barnizados con filetes dorados, cubiertos de damasco Carmesí y guarnecidos de galon de oro mosquetero...*⁴⁷⁹²

Conviene señalar también que en las fuentes documentales son recurrentes las menciones a los muebles cuya superficie se tiñe y después se acaba con barniz. Un ejemplo de ello lo tenemos en una cuenta de Manuel Fernández Carrillo del año 1715⁴⁷⁹³: *Memoria de la obra que sea echo para el cuarto de su Alteça... más de dar de color i barnizar los marcos de los mapas...* Además, con mucha frecuencia se cita el barnizado de las superficies de madera que imitan la caoba, como vemos en una factura de 1770 del dorador de la Real Casa Manuel Gobeo⁴⁷⁹⁴: *...dos mesas dadas de color de caova Barnizado*. También, en el año 1772, este artífice aplica dicho color y barniza varias mesas⁴⁷⁹⁵: *...tengo dadas de color de caoba seis mesas... Ydn. tengo dadas a otras tres mesas de una mano y barnizadas...*

En ninguno de estos documentos se mencionan los ingredientes de los barnices utilizados. No obstante, excepcionalmente, hemos encontrado información al respecto, como vemos en la petición de materiales que hace en el año 1759 el dorador Próspero Mortola al Almacén de Palacio⁴⁷⁹⁶:

...Sirbase V.S. mandar q^e. en el R^l. Alamazon se nos entreguen dos frascos de espiritu de vino q^e. tienen doze quartillos, seis libras de grasilla, quatro de almaciga, y una libra de bol q^e. se necesita para el barniz y preparación del Cancel de la Capilla Baja de esta R^l. Fabrica...

Comprobamos que se trataba de un barniz al alcohol y además deducimos que, al utilizarse sandáraca, sería de tonalidad clara. En cuanto a la almáciga le aportaría adherencia, elasticidad y solidez⁴⁷⁹⁷. Sin embargo, no podemos establecer si este barniz estaba destinado a acabar una superficie dorada o de otro tipo al eludirse este dato en el texto. Cabe mencionar también aquí que este barniz es bastante semejante a uno que recoge Watin, destinado a abanicos y estuches, aunque falta la esencia de trementina que aparece en la fórmula de ese autor⁴⁷⁹⁸.

⁴⁷⁸⁸ Transcrito y publicado por Fernández Miranda, F., *Inventarios Reales. Carlos III, 1789-1790*, 1989.

⁴⁷⁸⁹ Fernández Miranda, F., 1989, vol. II, p. 64.

⁴⁷⁹⁰ Fernández Miranda, F., 1989, vol. II, p. 75.

⁴⁷⁹¹ Fernández Miranda, F., 1989, vol. II, p. 82.

⁴⁷⁹² Fernández Miranda, F., 1989, vol. II, p. 83.

⁴⁷⁹³ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 22, exp. 2.

⁴⁷⁹⁴ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 39, exp. 1.

⁴⁷⁹⁵ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 43, exp. 2.

⁴⁷⁹⁶ AGP, AG, Obras de Palacio, caja 1269.

⁴⁷⁹⁷ Watin, J. F., 1772, I, pp. 23, 24.

⁴⁷⁹⁸ Watin, J. F., 1772, I, p. 78.

Además, en el cuaderno de aprendizaje del ebanista catalán Josep Martí, redactado hacia 1725, aparece una receta para confeccionar un barniz al alcohol titulado *llustre ardent* a base de colofonia, una goma indeterminada y alcohol⁴⁷⁹⁹:

*...per fer llustra arden. Se ha de manaster primeramen una onsa de aiguanguit y 8 dines de aigua arden refinada y una unas de pega grega y 18 gotas de aigua de paras ho de seps y una onsa de goma, y si posara tot jun y no ha de bullir mai sino ques fara apoch ha poch sens bullir fins que astiguia be*⁴⁸⁰⁰.

En otros documentos figura el uso de un barniz al alcohol, aunque sin que se aporte información sobre otros ingredientes empleados para su elaboración. Este es el caso del que presenta la doradora M^a Mónica Sánchez Hurtado en el año 1779⁴⁸⁰¹:

Cuenta de las composturas de molduras y varias cosas q^e en el discurso de este año de la fecha se han ejecutado para el R^l Palacio Nuevo... se entregaron 4 Mesas para los Pajaros de S.M. las qe se aparejaron, plastecieron y pintaron imitadas a Caoba, barnizadas de espiritu de Bino...

Este dato aparece también en una cuenta del dorador y charolista de la Real Casa Miguel Jiménez por⁴⁸⁰²:

... la obra ejecutada en esta Jornada de Aranjuez de este año de 1799 para la R^l. Servidumbre de S.M. y A.A. de orn. del S^{or}. Dⁿ. Antonio Maria de Cisneros Aposentador mayor y Geffe de la Furriela...
Cuarto del Ser^{mo}. S^{or}. Ynfante dⁿ. Carlos
Yd. por dar de dho color de Caoba a un Facistol de los grandes, tambien barnizado con Barniz de Espiritu de Bino...

El mismo tipo de barniz se cita en otra cuenta de Jiménez del año 1789 por⁴⁸⁰³:

...la obra ejecutada en la Real Botica del Sitio del Pardo... Dos Armarios grandes imitados a maderas finas los baciados de madera de Rosa y los largueros de caoba, y las molduras de blanco, barnizados con Barniz de Espiritu...

En cuanto a los barnices al aceite, no hemos localizado ninguna referencia a los mismos en los documentos consultados. Sin embargo, transcribimos aquí una que figura también en el libro de aprendizaje de Josep Martí, anteriormente citado⁴⁸⁰⁴:

*...primeramen se ha de comprar quatra onsas de oli de llinosa, se fara bullir un mitx quart y despres si tirar 6 dines de litarga anbulicada ab un bosi de drap prim y si tiraran 3 sebas blancas paladas ab una Creu al mitx y si tiraran duas toradas de pa blanch y es dexara bullir mitxa ora y despues se colara, y se compraran 6 onsas de carbe blanch y se compraran dos ampollas xicaya de vicha y se rentaran al perdintra y fora ab loli de llinosa y si posari 4 onsas del carbe ha cada una y se cremara un garb y si posaran las ampollas cubertas ab al caliu del garbo asent fos se treura del foch y se posera tot ab un plat y se dexara tot, y después de pot posar dins de una olla*⁴⁸⁰⁵.

⁴⁷⁹⁹ Publicada y traducida por Mónica Piera en “Muebles de ebanistería en las viviendas de Barcelona”, *El mueble del siglo XVIII: Nuevas aportaciones a su estudio*, 2008, p. 73.

⁴⁸⁰⁰ Moré Aguirre, D., *Cas Fuster: la familia Martí a través dels seus documents*, 2001, pp. 271, 272.

⁴⁸⁰¹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 57, exp. 2.

⁴⁸⁰² AGP, Reinados, Carlos IV, leg. 96, exp.3.

⁴⁸⁰³ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 67, exp. 3.

⁴⁸⁰⁴ Piera, M., 2008, p. 37.

⁴⁸⁰⁵ Moré Aguirre, D., 2001, pp. 273, 274.

Leyendo este texto se constata que el aceite de linaza se cocía previamente con litargirio, pan tostado y cebollas. Esta operación se llevaba a cabo para hacer que éste se transformara en un aceite secativo. De hecho, en los textos de época se indica el uso del litargirio con dicho fin⁴⁸⁰⁶. Por su parte, las tostadas de pan se añadían para purificarlo y aclararlo⁴⁸⁰⁷. En cuanto a las cebollas se utilizaban también para desgrasar y aclarar el aceite⁴⁸⁰⁸. Dicho barniz, confeccionado con ámbar o quizá copal, se aplicaba en la obra calentada al sol y después de haber impregnado la superficie con cola para rellenar el poro de la madera y evitar así que ésta lo absorbiera, con el consiguiente gasto de material: *Lo modo de donar es primer si ha de donar una capa de aiguan guit y laiguanguit quant se fendra no ha de bullir. Lo modo de donar al barnis es posar primeramen lo que as vol anllustrar al sol y com mes sel milor es*⁴⁸⁰⁹.

Por otra parte, en ocasiones encontramos en los documentos referencias a barnices coloreados, como vemos en uno del año 1770⁴⁸¹⁰:

Memoria de lo q^e. Yo Manuel Gobeo Dorador de Mate de la R^l. Cassa doy de las obras que tengo executado en los meses de Abril y Marzo de este Año de la fha p^a las Reales Servidumbres en Palazio Nuevo y Sitio de Aranjuez... Yd. Se dio de barniz negro, p^a la Semana Santa, en la R^l. Capilla y Servidumbre de SM., un sitial, un taburete de tigera, un banquillo, y un bancal, del Patriarca...

Por último, señalaremos que en ciertos casos se mencionan algunos de los instrumentos empleados para barnizar, como se constata en el inventario post mortem del maestro carpintero Joan Soler del año 1783, donde figuran *dos pinsells per embarnissar*⁴⁸¹¹. En este documento también se cita *una ampolla de vidre ab una porció de vernis*⁴⁸¹².

Por otro lado, en los documentos son reiteradas las referencias al lustrado de la superficie de los muebles. Así por ejemplo, en una cuenta que emite el ebanista Manuel Fernández Carrillo en el año 1713 leemos⁴⁸¹³: *Memoria de un bufete que a echo... con sus pies torneados de nogal i lustrado...* También en una factura del ebanista José López⁴⁸¹⁴ del año 1768 se dice⁴⁸¹⁵: *Primeramente tengo echo doze taburetes de tixera para el cuarto del SS^{mo}. S^r. Ynfante Dⁿ. Luys de nogal y lustrados....* El mismo artífice realiza en el año 1769⁴⁸¹⁶: *...doze sitaliales de tixera de nogal lustrada la madera Y con sus medias Cañas moldadas...* Así mismo, en 1775 López construye dos arcas⁴⁸¹⁷: *...de Nogal escoxido y enlazadas y machienvradas suelos y tapas y lustradas...*

⁴⁸⁰⁶ Bonnani, F., 1723, cap. XI, p. 84.

⁴⁸⁰⁷ Pacheco, F., II, 1990, p. 495; Nosban, M., *Manuel du menuisier en meubles et en batimens, suivi de l'art de l'ébéniste*, II, 1827, p. 280.

⁴⁸⁰⁸ Felibien, A., 1697, p. 300.

⁴⁸⁰⁹ Moré Aguirre, D., 2001, p. 274.

⁴⁸¹⁰ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 39, exp. 3.

⁴⁸¹¹ Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 124.

⁴⁸¹² Ibídem nota anterior.

⁴⁸¹³ AGP, Reinados, Felipe V, leg. 200 exp. 1.

⁴⁸¹⁴ El 12 de septiembre de 1754 recibe título de maestro ebanista de la Real Casa de la Reina Bárbara de Braganza. Así mismo, obtiene por real orden de 10 de enero de 1766, la plaza de ebanista del la Real Casa de la Reina Madre Isabel Farnesio. López Castán, A., 2004, p. 139.

⁴⁸¹⁵ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 35 exp. 2.

⁴⁸¹⁶ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 37 exp. 2.

⁴⁸¹⁷ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 49 exp. 1.

En el año 1777 este ebanista ejecuta numerosos muebles para el Palacio de Aranjuez⁴⁸¹⁸:

Primeramente seaecho un pulpito Redondo ensamblado con treinta y dos valaustres torneados, todo de Nogal lustrado... Yden. Sean echo doze sitiales de tixera con sus medias cañas de Nogal lustrados... Yden sean echo quatro manparas de Nogal de Chimenea moldadas y talladas y lustradas... Yden sea echo una silla para S.A. La Señra. Ynfantita de Nogal moldada y lustrada...

Igualmente, en 1784 López realiza⁴⁸¹⁹: *...una mesita de nogal de pie de cabra, moldada y lustrada con su cintilla de Maderas finas, en la tabla con su gaveta y cerradura...*

Como vemos, en todos los casos señalados se trata de diferentes muebles de nogal aunque en los documentos comprobamos que también se lustran los de caoba. Un ejemplo de ello lo tenemos en una cuenta de López del año 1787⁴⁸²⁰: *...sea echo un confesonario de madera de caoba todo moldado con sus cornisas y tarima y lustrado para la Serenisima Sra. Ynfanta D^a Maria Amalia...*

Además, en los documentos figura el lustrado de las superficies teñidas o pintadas imitando el nogal. Entre los numerosos casos que podemos citar se encuentra una cuenta del mismo ebanista del año 1765⁴⁸²¹:

...tengo echas dos sillas para el príncipe Nro. S^r. Altas de asiento talladas Respaldo y lo demas de toda ella del color de nogal y lustrada la madera... Asimismo tengo echa una silla de peynador de doblar... Y del color del nogal tallad^s Y lustradas...

Pero también son abundantes las referencias al lustrado de los muebles cuya superficie imita la madera de caoba, como se recoge en una factura del año 1779⁴⁸²²:

Cuenta del ymporte de la obra que yo Josef Lopez Evanista de la R^l Casa de S.M. tengo echa...para las R^{ls} Servidumbres de la Rey Ntro.S^{or}.y demas Personas R^s para el R^l Palacio de Madrid y para el cuarto Nuevo de la Granja y el Escorial q^e ha de ocupar la Ser^{ma} S^{ra} Ynfanta D^a Maria Amalia... se a echo para el Palacio de Madrid una silla de cabriole que sirve para la S^{ra} Ynfanta D^a Maria Lusía toda moldada con la costilla calada dada de color de caoba y lustrada... Asimismo sea echo una sillita de paja con la costilla calada de color de caova lustrada.

El mismo dato aparece en una cuenta de José López del año 1780⁴⁸²³:

...para las R^{ls} Servidumbres SM. y A.A. ... se an echo dos sillas chicas de cabriole moldadas dadas de color de caova lustradas... se an echo dos sillas de cabriole moldadas dadas de color de caova y lustradas.

Esta operación también se lleva a cabo en otras zonas de España. Un ejemplo lo tenemos en una carta de pago del carpintero Joan Soler i Planas del año 1781⁴⁸²⁴: *una taula de alba ab peus de cabra tenyida color caoba enllustrada...*

⁴⁸¹⁸ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 52, exp. 2.

⁴⁸¹⁹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 74, exp. 1.

⁴⁸²⁰ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 72, exp. 1.

⁴⁸²¹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 29, exp. 1.

⁴⁸²² AGP, Reinados, Carlos III, leg. 57, exp. 1.

⁴⁸²³ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 60, exp. 2.

⁴⁸²⁴ Piera, M. y Mestres, A., 1999, pp. 143 y 148.

Además, en los documentos encontramos objetos teñidos de negro, probablemente en muchos casos para imitar el ébano, y lustrados como vemos en uno de Manuel Fernández Carrillo del año 1726⁴⁸²⁵: *...dos marcos de peral moldados teñidos de negro y lustrados.....*

Por otro lado, conviene señalar que son abundantes las referencias al lustrado de los muebles a la hora de repararlos. Así, en un documento del año 1719 leemos⁴⁸²⁶: *Memoria de obra realizada por Manuel Fernandez Carrillo, ebanista, para las dependencia reales, rey, reina y principes... Mas un bufete de Despacho de hebano de su Alteza... y encolarle algunas piezas q estaban Saltadas y bolverle a lustrar...* También en una cuenta del año 1767 de José López figura⁴⁸²⁷:

...Assimismo se an compuesto dos messas de Comer de maderas finas se echaron Bastantes piezas y se lustraron... Asimismo se an ydo a Repassar Y echarlas piezas y encolar Ylustrar atos los muebles del Cuarto del Rey como del principe princesa Y los Señores Ynfantes...

Este ebanista realiza la misma operación en una mesa en el año 1771⁴⁸²⁸: *Assimismo sea compuesto la messa de Caoba donde come el Rey Nro Sr. Se echaron dos Barrotes para enderezar la tabla Y unas toledanas y otras piezas Yse lustro.*

En ciertos documentos se menciona esta práctica con relación a los muebles de maderas finas. Este es el caso de una cuenta de José López de 1780⁴⁸²⁹:

Se fue a Recorrer todos los muebles de Maderas finas Papeleras mesas almarios sillas y sitiales y demas muebles del Cuarto del Rey Nro. S^{or} Principe y Princesa Nros S^{res} y demas Personas Reales, se echaron todas las piezas de Maderas finas q^e. fue menester y se lustro todo... sea compuesto la Papelera de tambor qe. sirve a la Princesa Nra Sra. Para escribir... se echaron varias piezas de Maderas finas se lustro toda ella...

En 1782 dicho artífice acomete las mismas tareas de mantenimiento en el Real Sitio de Aranjuez⁴⁸³⁰: *...En el Cuarto del Rey N.S se repasaron todas las Mesas, Sitiales, Papeleras de maderas finas, se compusieron las Mamparas haviendo puesto todas las piezas que faltaban, como haver hido todas las Semanas a Lustrar todos los muebles...*

Como hemos podido comprobar, en ninguno de los documentos recogidos hasta aquí se cita la sustancia utilizada para lustrar los muebles y que podría ser tanto el aceite como la cera o el barniz, ya que con todos ellos se podía conferir brillo a las superficies de madera. Sin embargo, en dos cuentas de José Fernández Sandín⁴⁸³¹ figura el uso de la cera. Así, en la primera de ellas del año 1702 se dice⁴⁸³²:

...Mas se aderzo un Almario de Caova y evano...echando en el diferentes piezas Ysedio de Cuchilla y se alustro de Zera... Mas se hizieron dos pies de nogal Y torneados para dos tablas de Piedra de vara y media de laro y mas de tres cuartas de ancho Con su Cornisa y Junquillo en el frisso dados de color y lustrado de zera...

⁴⁸²⁵ AGP, Reinados, Felipe V, leg. 297, exp. 2.

⁴⁸²⁶ AGP, Reinados, Felipe V, leg. 200, exp. 2.

⁴⁸²⁷ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 33 exp. 2.

⁴⁸²⁸ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 41 exp. 1.

⁴⁸²⁹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 60 exp. 2.

⁴⁸³⁰ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 73 exp. 1.

⁴⁸³¹ Entallador y ensamblador de la Casa del Rey desde el 8 de febrero de 1697. Las últimas noticias de este artífice datan del año 1717. López Castán, A., 2004, p. 138.

⁴⁸³² AGP, Reinados, Felipe V, leg. 38.

En la segunda factura del año 1705 leemos⁴⁸³³: *...Mas se aderezaron y Guarnecieron y dieron de color y se lustraron de zera...las dos mesillas de escribir la Reyna...* También, en una cuenta de José Ramos del Manzano⁴⁸³⁴ del año 1768 se hace alusión al uso de la cera para lustrar varios muebles con motivo de su reparación⁴⁸³⁵: *...Mas de componer las Papeleras y Lustrar los taburetes... Se gastaron en Materiales de tachuelas para clabar el friso y cera para Lustrar y jornales.*

Por otro lado, en los documentos son también numerosas las referencias al pulimento de la superficie de los muebles. Este es el caso de una cuenta del año 1798 de José López por la construcción de varios asientos⁴⁸³⁶:

...para la casa de el Labrador de S.M en el R^l. Sitio de Aranjuez... sean echo doce taburetes de madera de caova... son de cabriole, con sus asientos y Respaldos tejidos de Red, con los pies y piernas torneados Astreados y tallados, y los mismo los faldones, y el respaldo de bastante talla... pulimentadas las maderas...

Además, en una factura del año 1798 del ebanista Pablo Palencia⁴⁸³⁷ por los trabajos realizados para el Palacio de Aranjuez se recoge⁴⁸³⁸:

...sea echo un vide de madera de nogal con su gaveta, y pies torneados con sus tornillos de yerro, para Armarse y desarmarse... que sirve para el Principe N^{ro} S^{or} y pulimentada la madera... Ydem sea comp^{to} para dho S^r una mesa de tocador, se le han puesto quatro divisiones y sean echado quatro puertas con sus visagras y cerraduras de madera de caova y sea pulimentado...

También en las cuentas de ciertos tallistas se menciona el pulimento de la superficie de los muebles, como vemos en la que presenta José Ramos del Manzano el año 1787⁴⁸³⁹: *...seancho dos mesas talladas para pajaro para el despacho del Rey en palacio... el tablero de la mesa bien trabajado de madera de nogal y pulimentado...* Además en algunos documentos figura que esta operación la lleva a cabo un oficial, como vemos en una cuenta del año 1788⁴⁸⁴⁰:

Memoria de lo q^e egastado yo Joseph Ramos del Manzano tallista dela R^l. Casa en rinchir y poner badanas y guarnecer de galon y tachuelas doradas a siete taburetes de madera de nogal para la Rl. oficina de Greñiel... Y me costo el jornal de un oficial de pulimentar los taburetes y rinchirlos y forrarlos y guarnecer de galon y tachuelas...

En 1787 este artífice presenta la siguiente memoria⁴⁸⁴¹:

⁴⁸³³ Ibídem nota anterior.

⁴⁸³⁴ Tallista de la Casa del Rey, cargo que ocupa al fallecimiento de su padre Santos Ramos del Manzano en 1768. Junquera, J. J., *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, 1979, p. 51. López Castán, A., 2004, p. 140.

⁴⁸³⁵ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 36 exp. 2.

⁴⁸³⁶ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 143, exp. 2.

⁴⁸³⁷ Hijo de José Palencia. Nombrado maestro ebanista honorario de la Real Casa el 28 de agosto de 1797 y de pleno derecho el 22 de junio de 1799 al morir su abuelo José López. El 24 de febrero de 1807 se le conceden honores de mozo de oficio de la Furriera. Fallece el 15 de diciembre de 1813. López Castán, A., 2004, p. 142.

⁴⁸³⁸ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 96, exp. 3.

⁴⁸³⁹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 72, exp. 1.

⁴⁸⁴⁰ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 75, exp. 1.

⁴⁸⁴¹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 71, exp. 1.

...sean tallado otras quatro mamparas de chimenea de mucha obra de madera de nogal y ser todas para pulimentar... seancho otras cuarenta y ocho cornucopias...bale cada una de madera y aparejado y desbaste y limpio por estar bien ejecutadas...

De todas estas referencias no resulta posible determinar si con el término pulimento se alude a la aplicación de un acabado, y por tanto significaría lo mismo que la expresión lustrar, o bien al igualado de la superficie de madera, previo a la aplicación del acabado utilizando sustancias abrasivas como la piedra pómez, la lija o la jibia⁴⁸⁴². Estos materiales figuran entre los existentes en el Almacén del Palacio Real de Madrid, como ejemplo de ello se puede citar una relación del año 1740 de los diferentes géneros entregados al mismo por el tratante de hierro y esparto Mateo Apontes⁴⁸⁴³: *...lijas para los talleres de madera...* Este material abrasivo se menciona igualmente en una papeleta de pedido a dicho almacén del año 1764⁴⁸⁴⁴: *...seis docenas de lijas para el ebanista Jph. Canops*⁴⁸⁴⁵. En cuanto a la piedra pómez, también aparece en numerosos documentos del mismo tipo como vemos en uno del año 1774⁴⁸⁴⁶:

...sirvase V.S. mandar que en el R.^l Almaz.ⁿ. Me entreguen... una arroba de Aguardiente comun y una arroba de Piedra pomez que se necesita para los trabajos que esta ejecutando en la pieza de bestir de S. M.^d... José Canops.

Por su parte, la jibia se cita en dos papeletas del año 1764. En la primera se solicita⁴⁸⁴⁷: *...una @ de xivias para el ebanista Joseph Canops para pulir las maderas...* mientras que en la segunda leemos⁴⁸⁴⁸:

...que en el real Almaz.ⁿ. me entreguen, cuatro varas de tafetan verde, doce varas de Bayeta verde, seris varas de Angeo fuerte y cerrado, una piel de Ante... cuatro libras de Gibias, que todo a de servir para los trabajos del Ebanista Joseph Canops...

Veremos a continuación una factura del ebanista José López del año 1791 de la que se extrae que el pulimento constituye un paso previo a la aplicación del acabado⁴⁸⁴⁹:

...sea echo un Marco de caoba moldado par aun retrato... lustrada la madera... sean echo quattro tablas de nogal... pulimentadas, que estas las ha mandado hacer el Dorador... Para muestras de colores para enseñarlas al Rey...

En este caso no tendría sentido aplicar un acabado al tratarse de piezas de madera que se iban a pintar. Además el acabado dificultaría la aplicación de la pintura.

Sin embargo, en ciertos casos, del contenido de los documentos se podría inferir que el término pulimentar significaba acabar la superficie con determinadas sustancias, como vemos en uno del año 1791⁴⁸⁵⁰:

⁴⁸⁴² Xibion. *La concha o el hueso de la xibia del qual usan los Plateros para hacer moldes y otros usos, y la llaman también Xibia. Diccionario de Autoridades*, 1726-1739, vol. III, s/p. <http://web.frl.es/DA.html>

⁴⁸⁴³ AGP, AG, Obras de Palacio, caja 1172.

⁴⁸⁴⁴ AGP, AG, Obras de Palacio, caja 1299.

⁴⁸⁴⁵ Ebanista flamenco que dirigió el Taller de Ebanistas del Real Palacio Nuevo, fundado en el año 1764. Fue nombrado ebanista de la Real Casa el 8 de junio de 1769. Su actividad cesa al jubilarse en 1781. López Castán, A., 2004, p. 139.

⁴⁸⁴⁶ AGP, AG, Obras de Palacio, caja 1264.

⁴⁸⁴⁷ AGP, AG, Obras de Palacio, caja 1299.

⁴⁸⁴⁸ Ibídem nota anterior.

⁴⁸⁴⁹ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 127, exp. 1.

⁴⁸⁵⁰ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 142, exp. 2.

...para la casa de campo de SM. de el R^l. sitio de Sⁿ. Lorenzo, yo Josef Lopez Maestro de ebanista de la R^l. casa... Tengo echa una mesa grande... de maderas finas... todo de bastante trabajo por lo duras de las maderas y el pulimento...

Esta argumentación parece corroborarse en la cuenta que presenta el mismo artífice el año 1766⁴⁸⁵¹: *...se an echo, seis Mamparas grandes de Nogal; para tallarse, y ban lijadas y pulimentadas, de zera...* Igualmente se cita la cera en una factura del maestro ebanista Juan Arellano⁴⁸⁵² en 1797⁴⁸⁵³: *Cuenta de lo que sea gastado en el taller de su Md... Yd. Zera para pulimentar...*

En cuanto al tipo de cera utilizada como acabado de los muebles en determinados documentos encontramos datos al respecto, como es el caso de una papeleta de pedido al Almacén del Palacio Real de Madrid del año 1764⁴⁸⁵⁴: *...seis libras de cera en pasta para dho Canops....* Probablemente se trataba de cera ya diluida en esencia de trementina al utilizarse la expresión “en pasta”. En otra papeleta de la misma clase del año 1796 que firma Teodoro Onzell⁴⁸⁵⁵ obtenemos más información sobre la cuestión⁴⁸⁵⁶: *...q^e. en el R^l Almacen me entreguen... media @ de Jibias, seis l^{bs} de cera blanca⁴⁸⁵⁷ quatro dhas amarilla⁴⁸⁵⁸... q^e. todo se necesita para proseguir los trabajos que estoy ejecutando, en el taller de Evanistas de mi cargo.* Igualmente, en una papeleta de pedido del año 1797 de Dionisio de Aguilar figura el uso del tipo de cera empleada por los ensambladores⁴⁸⁵⁹: *...cuatro l^s de cera blanca en pasta... p^a. proseguir los trabajos en el taller de Ensambladores de mi cargo.* Pero también estos artífices podían utilizar la cera amarilla, como vemos en una solicitud de material al citado almacén realizada por el tallista Mateo Medina el año 1753⁴⁸⁶⁰: *...doce libras de cera en pasta, las ocho de ellas amarilla y las quatro restantes blanca... para proseguir las puertas y ventanas de caoba para el Cuarto gral de esta real fabrica que estan a mi cargo.*

Además, en esta clase de documentos aparecen ciertos utensilios empleados para aplicar la cera, como vemos en uno del año 1752 en el que Mateo Medina pide⁴⁸⁶¹:

...ocho libras de zera amarilla, quatro libras de dha. Blanca, y dos docenas de manojos de esparto, para alustrar las ventanas de caoba del Quarto principal de dha Real fabrica, que estan a mi cargo.

Asimismo, cabe mencionar que la “cera en pasta” se vendía ya confeccionada, como se desprende de numerosos documentos de entrada de materiales en el Palacio Real de Madrid. A título ilustrativo citaremos uno del año 1753⁴⁸⁶²:

⁴⁸⁵¹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 32, exp. 2.

⁴⁸⁵² Nombrado maestro ebanista del Taller Reservado de S. M. el 1 de marzo de 1789, plaza que queda vacante al morir su primo José Palencia. Obtiene honores de mozo de oficio de la Furriera el 20 de agosto de 1798. Muere el 28 de agosto de 1807 en el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial. López Castán, A., 2004, p. 142.

⁴⁸⁵³ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 142, exp. 1.

⁴⁸⁵⁴ AGP, AG, Obras de Palacio, caja 1299.

⁴⁸⁵⁵ Artífice de procedencia centroeuropea. Sucede a Canops en 1781 como maestro ebanista del Taller de Ebanistas del Palacio Nuevo de Madrid. Fue nombrado ebanista de la Real Casa el 11 de julio de 1782, plaza que ocupa hasta su jubilación en el año 1894. López Castán, A., 2004, p. 139.

⁴⁸⁵⁶ AGP, AG, Obras de Palacio, caja 1297.

⁴⁸⁵⁷ Cera virgen blanqueada por su exposición al sol y al aire.

⁴⁸⁵⁸ Cera virgen tal y como se extrae del panal.

⁴⁸⁵⁹ AGP, AG, Obras de Palacio, caja. 1300.

⁴⁸⁶⁰ AGP, AG, Obras de Palacio, caja 1178.

⁴⁸⁶¹ AGP, AG, Obras de Palacio, caja 900.

Dⁿ Manuel Meermans Guarda Almazⁿ gral de la Real Fabrica de Palacio. Certifico... a entregado en este real Almacen Joseph Escudero, Portero de las oficinas de Intendencia y Contaduria... 12 libras de cera en pasta las 4 de ellas blanca y las 8 restantes amarilla...

Pero también se comercializaba la cera en bloque o en “torta”, como vemos en un documento del año 1740⁴⁸⁶³:

Memoria de Diferentes Peltrechos que de orden del Sr. Intendente General de la fabrica y nuevo Palacio de S.M. yo Matheo de Apontes tratante de hierro y esparto e puesto en el Rl. Almacen que esta a cargo de Don Antonio Fernandez Manjon... Primeramente dos Arrobas de Zera blanca en torta...

Por otro lado, con respecto al acabado al aceite en algunas facturas se constata su aplicación en los muebles. Como ejemplo de ello podemos citar una del tallista José Fernández Sandín del año 1702⁴⁸⁶⁴: *...Mas se aderezó otro almario de pino... que se limpió y dio de azeite*. El mismo dato aparece en una factura de José López de 1778⁴⁸⁶⁵: *...Sea ydo a recorrer todos los taburetes de tijera del cuarto del S^{or} Mayordomo Mayor se pusieron algunas tachuelas doradas q^e. faltavan y se dieron de Azeite todas las Maderas...*

2.2. INGLATERRA

En las fuentes documentales inglesas del siglo XVIII existen numerosas referencias al barnizado del mobiliario, como por ejemplo la que aparece en la relación de trabajos realizados entre 1714-1715 por los ebanistas John Gumley (1691-1727) y James Moore (c.1670-1726) para Jorge I⁴⁸⁶⁶: *for varnishing three large Tables and six Stands for the great Drawing Room*.

También podemos citar la factura que presenta el ebanista Thomas Chippendale (1718-1779) en el año 1775 a Edwin Lascelles por una mesa de marquetería para Harewood House⁴⁸⁶⁷: *A large Circular Table to stand under do of fine Yellow Sattin wood with Antique Ornaments curiously Inlaid with various other fine woods... and varnished*. Se trata de un tablero de marquetería soportado por una base de madera tallada y plateada⁴⁸⁶⁸. Además, en una cuenta del año 1785 de John Mayew (1736-1811) y William Ince (?-1804)⁴⁸⁶⁹ por la realización de muebles para James Alexander, primer conde de Calendar, aparecen dos tableros de marquetería barnizados⁴⁸⁷⁰:

2 Elegant pier Tables, for under the above Glasses, satin wood tops, very neatly inlaid... highly Varnish'd and finish'd... on carved & fluted feet, richly gilt in the best double burnish'd Gold.

En los documentos se verifica igualmente la aplicación de barnices sobre los muebles de caoba, como vemos en una cuenta del ebanista Thomas Seddon (1761-1804) del año 1794 para Charles Gordon, dueño de una casa de campo en Cairness (Escocia)⁴⁸⁷¹: *...14*

⁴⁸⁶² AGP, AG, Obras de Palacio, caja 1178.

⁴⁸⁶³ AGP, AG, Obras de Palacio, caja 1173.

⁴⁸⁶⁴ AGP, Reinados, Felipe V, leg. 38.

⁴⁸⁶⁵ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 55.

⁴⁸⁶⁶ Murdoch, T., 2003, vol. CXLV, p. 418.

⁴⁸⁶⁷ Gilbert, C., 1978, p. 199.

⁴⁸⁶⁸ Según Gilbert esta mesa posteriormente se barnizó a muñequilla. Ibídem nota anterior.

⁴⁸⁶⁹ Estos ebanistas se asocian de 1758/59 a 1804 fecha de la muerte de Ince.

⁴⁸⁷⁰ Roberts, H., 2009, vol. XLV, p. 133.

⁴⁸⁷¹ Gilbert, C., “A Few Seddon Gleanings”, *Furniture History*, vol. XXXIV, 1998, p. 234.

Mahogany Parlour chairs... highly varnished... 2 Mahogany half Vases for spoons neatly Strung and highly varnish'd. También podemos citar una factura del ebanista John Cobb (c.1715-78) del año 1766 por barnizar un armario de caoba de gran tamaño con elementos de talla, construido por este artífice entre 1764-1766 y diseñado por Robert Adam en 1764 para Croome Court (condado de Worchester), la casa de campo del séptimo conde de Coventry⁴⁸⁷²: *...for varnishing the large wardrobe...* En 1767 el propio Cobb transformó este mueble para hacer a partir de él dos armarios más pequeños como aparece en la correspondiente factura: *...making it in two with carv'd ends and mouldings, making the top part in two with a carv'd cornice and carv'd ends, and a large plinth to each with carv'd swags of husks, & varnishing the whole...*

Comprobamos que este artífice barniza ambos armarios, uno de los cuales se conserva en el Victoria and Albert Museum⁴⁸⁷³ (Fig. A.13). Así mismo, Cobb barniza una sillería, conformada por siete sillas y un sofá de caoba profusamente tallada, a la hora de repararla según figura en la correspondiente factura del año 1766, donde se resalta el enorme trabajo efectuado en la misma⁴⁸⁷⁴: *...such a plaguing Job I have had with y^e Chairs & sop(has) I would not have ye like again for 20£ & what with all y^e repairing varnishing & c I tho^t should never have done.* Igualmente, cabe mencionar aquí que en el libro de precios del ensamblador Robert Gillows (c.1745-1795) del año 1788 existe un dibujo de un marco de espejo de madera de caoba parcialmente dorada, donde se describe el mismo en los siguientes términos⁴⁸⁷⁵: *A Pier glas frame mahy varnished and part gilt.* Además, entre los costes de esta obra se incluye el barnizado.

Asimismo, existen referencias al barnizado de las maderas claras como el *satinwood*. Por ejemplo, John Cobb suministra en 1766 al conde de Coventry para su residencia de Croome Court⁴⁸⁷⁶: *...7 Sattinwood anrm'd Chairs on Castors with fluted arms, varnish'd...* Por su parte, el ebanista y tapicero John Kerr⁴⁸⁷⁷ realiza en 1790 para el príncipe de Gales una mesa escritorio de dicha madera barnizada⁴⁸⁷⁸:

To a large elegante sattinwood writing table containing 15 drawers and 2 cupboards top covered with superfine green cloth to rise occasionally the whole varnished and polish'd compleat.

El mismo dato aparece en una factura del año 1798 del tapicero y ebanista Charles Elliott (1752c.-1832), suministrador habitual de muebles a los palacios reales⁴⁸⁷⁹: *...a pair of oval satinwood tables on claws crossbanded and varnished.* También en una cuenta de James Newton de 1798 figuran varios muebles de caoba barnizada y pulimentada⁴⁸⁸⁰: *A Ladys Satten Wood Writing table... Varnish^d and highly Pollish^d... A Neat Oval Satten Wood Ladys Work table on a pillar and claw Stand... Varnish^d and highly Pollish^d... 2 neat Satten wood pole Screens... Varnish^d. Higly Polish^d...*

⁴⁸⁷² <http://collections.vam.ac.uk/item/O8221/cupboard/?print=1#>

[Consulta: 15 de marzo de 2012]

⁴⁸⁷³ Uno de ellos se conserva en el Victoria and Albert Museum, inv. W.20:1-1978.

⁴⁸⁷⁴ Wood, L., "Furniture for Lord Delaval", *Furniture History*, vol XXVI, 1990, p. 213.

⁴⁸⁷⁵ Cescinsky, H., vol. III, 1911, p. 349.

⁴⁸⁷⁶ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 183.

⁴⁸⁷⁷ La actividad de este artífice se desarrolló entre 1790-1808.

⁴⁸⁷⁸ Roberts, H., "The First Carlton House Table?", *Furniture History*, vol. XXXI, 1995, p. 127.

⁴⁸⁷⁹ Edwards, R., 1987, p. 653.

⁴⁸⁸⁰ Rice, C., "Birmingham Museums Trust Acquires an Important Writing Table for Soho House Museum", *The Furniture History Society, Newsletter*, nº 191, August, 2013.

En los documentos se comprueba también que los muebles pintados podían barnizarse, como es el caso de las dieziocho sillas que proporciona el ebanista George Nix⁴⁸⁸¹ a Ham House en 1730⁴⁸⁸²: *For 18 Hall Chairs painted and Varnished*.

Por último, cabe mencionar que ciertos artífices vendían barnices ya preparados, como aparece una etiqueta escrita a mano en la puerta de un reloj del fabricante de cajas de reloj y lacador Thomas Clinch⁴⁸⁸³: *...sells all sortes of lackquard work for clock cases, all sortes of varnish*. También se sabe que el marquista y dorador Francis Naniant, propietario en 1763 del establecimiento londinense The Golden Hand, era fabricante de barnices⁴⁸⁸⁴.

Como hemos podido comprobar, en ninguno de los casos citados se hace alusión al tipo de barniz utilizado. Sin embargo, en una factura emitida por Thomas Chippendale en 1774 a Edwin Lascelles figura⁴⁸⁸⁵: *...2 Quarts of the best White Varnish... A Brush, a Stone Bottle and a deal Box for do...* Es posible que este barniz se utilizara como acabado de alguno de los muebles que por entonces realiza este ebanista para Lascelles. Quizá se tratara de un barniz al alcohol y fuera incoloro ya que en la *Cyclopaedia* de Chambers del año 1743 se indica que el *White Varnish* se confeccionaba con sandárac y almáciga disueltas en alcohol⁴⁸⁸⁶, especificándose que el denominado *Best White Varnish* llevaba además trementina de Venecia, copal, elemi, benjuí, animé y colofonia⁴⁸⁸⁷. Los ingredientes de estos barnices son prácticamente idénticos a los que citan Stalker y Parker en el siglo anterior para confeccionar el que denominan también “el mejor barniz blanco”⁴⁸⁸⁸. Cabe señalar también que en la cuenta de Chippendale se relacionan un pincel, probablemente para extender el barniz, una botella para meterlo dentro y una caja de pino, quizá destinada a guardarlo todo.

Además, en una carta que envía en 1775 el ebanista Henry Hill of Marlborough⁴⁸⁸⁹ a su cliente Sir John Hussey Delaval propone construir dos cómodas que podrían acabarse con barniz de copal, tal y como había hecho este artífice antes en otras de *satinwood*⁴⁸⁹⁰: *...I can make two commoads... I have lately made some in sattin Wood and all ye work secured and pollish'd with copell varnish, those never alter... and is greatly aprovd....* Vemos que en el texto se indica que este barniz no las modificaba⁴⁸⁹¹, puntualizándose que éste gozaba de gran favor por esas fechas. Asimismo, en esta carta Hill ofrece la alternativa de realizar una cómoda *in common*⁴⁸⁹², que según Wood significaría acabarla con cera o aceite, aunque esta autora plantea que también podría indicar el uso del denominado en la época *common brown varnish*, que se confeccionaba con colofonia disuelta en esencia de trementina⁴⁸⁹³. En una factura del año 1795 de John Linell por varios muebles suministrados a Thomas Samuel Joliffe, se incluye el coste de un barniz

⁴⁸⁸¹ Se tienen noticias de la actividad de este artífice de 1716 a 1751.

⁴⁸⁸² Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 649.

⁴⁸⁸³ Activo en Londres hacia 1730. Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 179.

⁴⁸⁸⁴ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 638.

⁴⁸⁸⁵ Gilbert, C., 1978, p. 208.

⁴⁸⁸⁶ Chambers, E., *Cyclopaedia, or an Universal Dictionary of Arts and Sciences*, 1743, II, p. 873.

⁴⁸⁸⁷ Ibídem nota anterior.

⁴⁸⁸⁸ Stalker, J. y Parker, G., 1998, cap. II, pp. 10, 11.

⁴⁸⁸⁹ Activo en Marlborough desde 1740 hasta su muerte en 1778.

⁴⁸⁹⁰ Wood, L., vol. XXVI, 1990, p. 218. Wood, L., *The Lady Lever Art Gallery. Catalogue of Commodes*, 1994, p. 68.

⁴⁸⁹¹ Probablemente Hill se refiera al aspecto de la madera de las cómodas.

⁴⁸⁹² Ibídem nota anterior.

⁴⁸⁹³ Wood, L., 1990, p., 204.

que podría ser de ese tipo⁴⁸⁹⁴: *A gallon of brown spirit varnish...* Sabemos también que Hill ejecuta para Lord Delaval dos cómodas de marquetería⁴⁸⁹⁵, según consta en una factura de 1776, una de ellas de mayores dimensiones⁴⁸⁹⁶:

I have at last got ye two Commoads neare finish... ye Large one I would Recommend to be secured and Haigh polish with copell varnish it will then keep its colour for 50 years... if this be done will take a month if pollishd...

Vemos que este ebanista propone barnizar la de mayores dimensiones con copal lo que, en su opinión, mantendría su color durante cincuenta años. Además, especifica que dicho proceso supondría un mes de trabajo en el caso de que se pulimentara el barniz.

En lo que se refiere a los acabados a la cera y al aceite en los documentos no hemos localizado menciones a estas sustancias. Sin embargo, existen bastantes referencias al pulimento de los muebles de nogal, como vemos en una factura del año 1703 del tallista y enamblador Thomas Roberts⁴⁸⁹⁷: *...for six square stoole frames wallnutt tree feet and arched railles carved and polished.* El mismo ebanista suministra en 1704 a St. James's Palace⁴⁸⁹⁸: *...a large Sopha made of French Wallnutt tree Polished...* Además, Roberts realiza en 1706 para la reina un par de⁴⁸⁹⁹: *...Settees... made of the best Wallnutt tree carv'd feet cross frames Scrowled cheeks roling arms and polished...* Por último, este artífice emite en el año 1724 una factura por numerosos muebles de nogal pulimentados, destinados a decorar los apartamentos del rey en Kensington Palace⁴⁹⁰⁰:

...12 large Wallnutt tree square stool frames finely carved & polished. 24 large Wallnutt tree square stool frames finely carved & polished. 36 Backstools made of Wallnutt tree finely carved & polished. 20 Wallnutt tree square stool frames finely carved & polished.

Asimismo, en ocasiones se citan muebles teñidos y pulimentados, como vemos en una factura de 1784 del ebanista londinense Solomon Fox (1766-1808) para Sir John Griffin por dos camas con cuatro postes⁴⁹⁰¹: *...all stain'd & polished.* Este dato figura también en una cuenta de John Mayew y William Ince del año 1766 por suministrar una cómoda teñida de negro a James West para Alscot Park⁴⁹⁰²: *...a Chest of drawers stain'd & polish'd Black...* Además, en una factura del año 1775 de esta firma se recoge⁴⁹⁰³: *...a crib bedstead stain'd and polished mahogany colour...*

Cabe mencionar aquí que en una factura de Chippendale del año 1760, para William Robinson en Soho Square (Londres), se dice que la superficie de caoba se pulió para evitar que se manchara⁴⁹⁰⁴: *A Large mahogany Sideboard tables wt 4 Sahped Term feet to each the tops Polished to prevent staining.* De esta referencia se extrae que el

⁴⁸⁹⁴ Sheridan, A. y M., Winterboltom, "John Linell's Rediscovered bill for furnishing Ammerdown House", Somerset, *The Furniture History Society*, Newsletter, nº 187, August, 2012.

⁴⁸⁹⁵ Wood, L., 1990, p., 204.

⁴⁸⁹⁶ Wood, L., 1990, p. 219.

⁴⁸⁹⁷ Bowett, A., 2002, p. 251. Artífice activo entre 1685 y 1729.

⁴⁸⁹⁸ Bowett, A., 2002, p. 252.

⁴⁸⁹⁹ Ibídem nota anterior.

⁴⁹⁰⁰ Bowett, A., "George I's furniture at Kensington Palace...", *Apollo*, nº 525, 2005, pp. 37-47.

www.thefreeelibrary.com/George+I's+at+Kensington+palace [Consulta: 6 de junio de 2011]

⁴⁹⁰¹ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 314.

⁴⁹⁰² Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 594.

⁴⁹⁰³ Roberts, H., 2009, p. 128.

⁴⁹⁰⁴ Gilbert, C., 1978, p. 143.

término pulimento significaba aplicar un acabado, ya que únicamente así puede protegerse la superficie de la suciedad.

En operaciones de restauración también se pulimentaba la superficie, muchas veces después de lijarla o acuchillarla, como figura en algunos documentos. En primer lugar, recogemos una factura del ebanista londinense John Channon (1711-1783) del año 1773 por reparar una caja de caoba de un reloj y una mesa propiedad de Richard Crosse⁴⁹⁰⁵: *To Repairing a Mahog y Clock case... polishing D^o... To Repaireing a Serpentine teatable a New fret to D^o scrapeing & polishing Do. Alover*. Además, el ebanista George Nix repara en 1730 dos cajas para Ham House, una de las cuales era de palorosa⁴⁹⁰⁶: *For mending and pollishing a Rosewood Dressing Box... For mending and Pollishing a plainer box...* Por su parte, el ensamblador y sillero Henry Williams (1717-1758) reparó en 1752 para el Royal Household, un conjunto de nueve sillas de nogal⁴⁹⁰⁷: *...taking them all to pieces, New joining them, mending, Scraping and polishing*. Por último, en una factura de Mayhew and Ince del año 1777 por el arreglo de una cómoda de marquetería figura⁴⁹⁰⁸: *Repairing and new polishing the inlaid Commode & taking off cleaning and refixing the brass Mouldings*.

Como vemos, en ninguno de los documentos recogidos hasta aquí se mencionan los materiales utilizados para pulir, aunque podrían haber sido tanto la cera como el aceite. En cuanto a la última sustancia, debió ser habitual su uso en el mobiliario de las dos últimas décadas del siglo XVIII, al citarse reiteradamente en el libro de precios de los ebanistas londinenses⁴⁹⁰⁹ del año 1788⁴⁹¹⁰ como una de las operaciones habituales del proceso de ejecución de los muebles y que suele figurar con la expresión *Oiling and polishing*. Así por ejemplo, en el caso de la construcción de una cómoda se relacionan las diferentes operaciones que podía comprender, haciéndose alusión al teñido y pulimento del interior de los cajones y a la operación final del pulimento al aceite⁴⁹¹¹: *A dressing chest... colouring and polishing inside of drawer fronts... Oiling and polishing...*

Igualmente existen referencias al empleo del aceite en ciertas superficies de caoba, como es el caso del pago realizado al pintor George Clayfield por acabar con esta sustancia el púlpito de caoba de la iglesia de Bloomsbury, realizado entre 1725-1726⁴⁹¹²: *106 yds. Of mahogany oyl'd in the altar and pulpit*. El aceite se utilizó también en tareas de restauración, según se extrae de una factura de Mayhew and Ince del año 1775⁴⁹¹³: *A round Table Brush loaded with Lead and a Pint of Linseed Oyl in a Bottle the Butler had for cleaning⁴⁹¹⁴ the Furniture*. Los materiales que se mencionan en

⁴⁹⁰⁵ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, pp. 155, 156.

⁴⁹⁰⁶ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 649.

⁴⁹⁰⁷ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 980.

⁴⁹⁰⁸ Roberts, H., 2009, p. 129.

⁴⁹⁰⁹ Este texto servía de guía para ejecutar y calcular los precios de las diferentes operaciones y procedimientos de fabricación de todo tipo de muebles como mesas, burós, librerías, escritorios, pantallas de chimenea, cómodas, armarios, cajas, soportes para lavabos, bandejas, etc. realizados en madera maciza o chapeada.

⁴⁹¹⁰ Ed. consultada Kirkham, P. y Gilbert, C., "Reprint of the Cabinet-Maker's London Book of Prices. 1793", *Furniture History*, vol. XVIII, 1982.

⁴⁹¹¹ Kirkham, P. y Gilbert, C., 1982, pp. 2, 3.

⁴⁹¹² Friedman, T., "Machines for Furniture Historians", *Furniture History*, vol. XXXIII, 1997, p. 102.

⁴⁹¹³ Roberts, H., 2009, p. 127.

⁴⁹¹⁴ El término *cleaning* podría hacer referencia más que a limpiar, su traducción actual en español, a la regeneración del acabado presente en los muebles.

el texto probablemente se utilizaran para regenerar el acabado de ciertos muebles de la residencia del primer conde de Calendon, ya que estos artífices repararon allí diferentes ejemplares en esas fechas⁴⁹¹⁵.

En cuanto al acabado a la cera, en la reedición del libro de precios de los ebanistas londinenses del año 1793 aparecen una serie de “extras”, que no se incluían en la primera edición, entre ellos⁴⁹¹⁶: *Polishing the outside of any work with hardwax to be double the price of oil polishing... Ditto with trupertine and wax to be half the price extra from oil polishing*. Como vemos, el pulimento con cera en bloque costaba el doble que el realizado al aceite y que el sistema de acabar con cera diluida en esencia de trementina era vez y media más costoso que aplicar aceite.

Además, según Wood, la cera constituía el acabado de gran parte de las cómodas⁴⁹¹⁷ de la colección de William Lever, primer vizconde de Leverhulme (1851-1925) y que hoy aún existe en algunas zonas internas de las mismas⁴⁹¹⁸. Como ejemplo podemos citar una cómoda de entre 1775-1780 atribuida a Mayhew & Ince con marquetería de maderas finas, hoy barnizada a muñequilla, que conserva el acabado original a la cera en el entrepaño inferior interno de caoba y en el chapeado de la parte interior de las puertas⁴⁹¹⁹. Otra cómoda inglesa de 1775 de las mismas características que la anterior, en la actualidad barnizada con *French polish*, mantiene en la parte interna del frente de cajones su acabado inicial a la cera⁴⁹²⁰.

Cabe mencionar aquí que según ciertos autores en los muebles ingleses del siglo XVIII podían combinarse varios acabados. En este sentido Cescinsky afirma que el procedimiento habitual a finales de la centuria era aplicar aceite en primer lugar y después frotar la superficie con cera, trementina y colofonia⁴⁹²¹. Pero también podían darse previamente dos o tres capas de barniz de copal a brocha y después se acababa la superficie con cera y trementina⁴⁹²².

2.3. FRANCIA

En las fuentes documentales francesas del siglo XVIII encontramos numerosas referencias a muebles barnizados contruidos en diferentes maderas. Este es el caso del inventario de las sillas de rejilla existentes en el Palacio de Versalles entre el año 1722 y 1737, donde se relacionan varios asientos de nogal con dicho acabado⁴⁹²³:

Deux fauteuils de bois de noyer verny et bois de canne a jour... les dossiers ceintrés. Trois fauteuils aussy de bois de noyer verny et bois de canne, a dosiers chantournés, les pieds en consolles, sculptés de quelques ornemens.

⁴⁹¹⁵ Roberts, H., 2009, pp. 127, 1128.

⁴⁹¹⁶ Kirkham, P. y Gilbert, C., 1982, p. viii.

⁴⁹¹⁷ Estos muebles fueron posteriormente barnizados a muñequilla, en más de una ocasión, probablemente a finales del siglo XIX o principios del XX. Wood, L., 1994, p. 41.

⁴⁹¹⁸ Ibídem nota anterior.

⁴⁹¹⁹ Wood, L., 1994, pp. 217, 218.

⁴⁹²⁰ Wood, L., 1994, p. 144.

⁴⁹²¹ Cescinsky, H., 1911, p. 352.

⁴⁹²² Ibídem nota anterior.

⁴⁹²³ Deville, J., 1878-1880, p. 470.

En este inventario también figuran asientos de cerezo barnizados⁴⁹²⁴:

Douze chaises a dos de bois de merisier verny et bois de canne a jour a dossier chantourné les pieds en consolles, sculptés de quelques ornemens et coquilles... Six fauteuils de canne et bois de merisier sculpté d'ornemens et verny, les dossiers ceintrez et les bras a manchettes...

Además, se recogen butacas y taburetes de haya con dicho acabado⁴⁹²⁵:

Quatre fauteuils de canne et bois de hêtre vernis a dossiers ceintrez et sculptés, ornés d'une campanne de sculpture au tour du siege, les accostoirs aussy sculptés par les bouts... Deux banquettes de bois de hêtre sculpté légèrement et verny... Un fauteuil de bois de hêtre sculpté et verny et de bois de canne... Deux petites banquettes... le bois de hêtre, sculptés à pieds de biche et vernis...

Por otra parte, en el *Livre-Journal* del comerciante Lazare Duvaux, aparecen ciertos muebles destinados a ser barnizados en el año 1750⁴⁹²⁶: *Un pied de table en console, sculpté, pour vernir, avec son marbre de Flandre: Une grande table de nuit en forme de commode, pour vernir, avec deux marbres...* En el año 1756 este comerciante manda barnizar⁴⁹²⁷: *...Une commode à deux tiroirs & pieds de biche, pour vernir, avec garniture de mains, entrées & pieds dorés, le marbre de Languedoc...* Además, en 1753 Duvaux suministra a la marquesa de Pompadour⁴⁹²⁸: *...Un petit fauteuil de bois de merisier verni, sculpté, verni de canne très-fine...*

En este diario figura también la reparación de muebles que incluye el barnizado final de la superficie. Así, en el año 1754 estas operaciones se efectúan en una mesa de marquetería floral⁴⁹²⁹: *Le raccommodage d'une table plaquée à fleurs & verni, les bronzes en couleur...* En este caso no se puede determinar si la mesa estaba previamente barnizada, algo que sin embargo queda claro con relación a un escritorio que se repara en 1753 para la duquesa de Mirepoix⁴⁹³⁰: *avoir reverni à neuf un secrétaire, nettoyé & rétabli le dedans...* Lo mismo puede decirse de la cómoda restaurada en el año 1757 para la marquesa de Pompadour⁴⁹³¹: *...les réparations faites à une commode & deux encoignures que l'on revernies, nettoyées & placées à l'hotel de Paris, venant de Bellevue...*

En las facturas de los artífices existen también menciones al barnizado del mobiliario, como vemos en una de Jean-Baptiste Tilliard (1685-1766) de 1755⁴⁹³²:

*...36 fauteuilles de canne orné de sculpture et moulure propre et verni... 48 chaises de canne orné de sculpture et moulure propre et verni... deux fauteuilles de bureaux de canne cintré... orné de sculpture et moulure propre et verni...*⁴⁹³³

⁴⁹²⁴ Ibídem nota anterior.

⁴⁹²⁵ Deville, J., 1878-1880, p. 470, 478.

⁴⁹²⁶ Courajoud, L., *Livre-Journal de Lazare Duvaux Marchand-Bijoutier Ordinaire du Roy. 1748-1758*, 1873, II, pp. 40 y 49.

⁴⁹²⁷ Courajoud, L., 1873, II, p. 284.

⁴⁹²⁸ Courajoud, L., 1873, II, p. 157.

⁴⁹²⁹ Courajoud, L., 1873, II, p. 204.

⁴⁹³⁰ Courajoud, L., 1873, II, p. 169.

⁴⁹³¹ Courajoud, L., 1873, II, p. 318.

⁴⁹³² González Palacios, A., 1995, p. 354.

⁴⁹³³ Todos estos muebles los encarga el Marchand-Mercier Bonet, para enviarlos a la corte de Parma. González Palacios, A., 1995, p. 39.

Asimismo, en una cuenta del ebanista Guillaume Benneman (1750-post. 1811) del año 1791 figura la aplicación de barniz en una mesa de caoba⁴⁹³⁴: *...une table á faire en bois d'acagou... le tout poli au verni... poli aussi deux fauteuils de même verni*. Este artífice barniza además ese año una cómoda de la misma madera⁴⁹³⁵: *Pour le service du Roi... Benneman... fourni pour la bibliothèque du Roi une commode... en bois d'acagou... le tout poli au verni*. La expresión *poli au verni* que se utiliza en estos documentos se refiere indudablemente al barnizado de la superficie de estos muebles, aunque ignoramos si se alude con ello a un procedimiento especial para la aplicación del barniz, como podría ser el sistema de barnizado a muñequilla. Un sistema que, como veremos en el capítulo dedicado al siglo XIX, parece que se introdujo en Inglaterra de mano de artesanos franceses. Este procedimiento consistía en aplicar el barniz con un tampón o muñequilla que se frotaba sobre la superficie del mueble como si se tratara de una operación de pulimento, de ahí su denominación en inglés *French polish*. De hecho, en el diccionario de Harvard el término pulir se define en los siguientes términos: *...polir un corps:... c'est lui donner le brillant et le luisant par un frottement persistant et repeté*⁴⁹³⁶. Pero también podría tratarse del sistema tradicional de barnizado a brocha en el que se pule el barniz al finalizar el proceso para lograr un brillo espejado, es decir, lo que se denomina en los textos de época “barniz de pulimento”.

Cabe mencionar aquí que en ciertos documentos aparecen muebles de caoba acabados con “pulimento inglés”, como es el caso del inventario del ebanista y comerciante de muebles Nicolas Petit (1732-1791) donde se recogen los existentes en su taller a la fecha de su muerte⁴⁹³⁷:

Un beau bureau à silaindre garni de ses fontes dorées au poli anglais et à desuus de marbre blanc... une commode ronde de quatre pieds au poly anglais en bois d'acajou garnie de fonte dorées et à portes.

Así mismo, se citan algunos⁴⁹³⁸: *...gueridons... au poli anglais*. Según Droguet se trataba de un acabado muy costoso a base de goma laca⁴⁹³⁹. A falta de más explicaciones, y al no haber encontrado ninguna referencia en las fuentes consultadas ni en la bibliografía a un acabado con este nombre, no resulta posible establecer el sistema de barnizado utilizado por Petit para aplicar la goma laca.

Para finalizar señalaremos que las superficies pintadas se podían barnizar también, como vemos en una factura del pintor-dorador Chatard del año 1787⁴⁹⁴⁰: *...en blanc, et réchampi en color lilas tendre, le tout après avoir été blanchi, adouci, réparé et verni...*

Por otra parte, en los documentos franceses son frecuentes las referencias al pulimento de los muebles sin que se aporten más aclaraciones. Un ejemplo de ello lo tenemos en una cuenta de Georges Jacob (1739-1814) del año 1787 por realizar para María Antonieta⁴⁹⁴¹: *...quatre fauteuils de forme nouvelle de genre étrusque en beau bois*

⁴⁹³⁴ Recogida por Verlet, 1990, vol. IV, p. 30.

⁴⁹³⁵ Recogida por Verlet, 1990, vol. IV, p. 32.

⁴⁹³⁶ Harvard, H., 1894, vol. IV, p. 478.

⁴⁹³⁷ Droguet, A., *Nicolas Petit*, 2001, pp.38, 39.

⁴⁹³⁸ Droguet, A., 2001, p. 41.

⁴⁹³⁹ Droguet, A., 2001, p. 32.

⁴⁹⁴⁰ Recogido por Verlet P., 1956, vol. I, p 25.

⁴⁹⁴¹ Meyer, D., 2002, p. 232.

d'acajou massif... les dits fauteuils ornés et sculptés du même genre étrusque et polis...
Estos muebles se destinan al Palacio de Rambouillet.

Igualmente, en el diario del comerciante Duvaux se alude al pulimento de algunos muebles de peral teñido de negro, como es el caso de varias mesas que se suministran en el año 1752 a Mme. Rémond⁴⁹⁴²: *...Sept tables à écrire de poirier noirci & poli...* Además, en este texto son numerosas las menciones a la reparación de muebles que incluyen el pulimento de la superficie. Así por ejemplo, esta operación se lleva a cabo en el año 1751 en un buró⁴⁹⁴³: *Le raccommodage d'un bureau, remis les bronzes en couleur & poli à neuf...* así como en un escritorio y en una mesa⁴⁹⁴⁴: *...Avoir regratté & poli à neuf une écritoire de roussette... Le raccommodage d'une autre table qui étoit déplaquée, & l'avoir repolie...* La última de estas referencias indica que la superficie de la mesa estaba pulimentada previamente a su reparación.

Asimismo, cabe señalar que en los anuncios que publican ciertos ebanistas se especifica que sus muebles se acaban con “el mejor pulimento”, como vemos en uno del año 1794 de Jean-Henri Riesener (1734-1806)⁴⁹⁴⁵:

...beaux ouvrages d'ébénisterie de la fabrique du citoyen Riesener ébéniste, savoir: secrétaires, commodes, bureaux, tables et bibliothèques, toilettes, cassettes, secrétaires de voyage, la plus grande partie d'acajou le mieux poli...

También David Roentgen (1743-1807) en 1781, al abrir tienda en París en el barrio de Sanit-Honoré, publica un anuncio donde se dice⁴⁹⁴⁶:

Il y a dans le magasin du sieur David Roentgen ébéniste, ci-devant rue Saint Martin...et à présent rue de Grenelle, la 1ere porte cochère à dr. Par la rue Saint-Honoré, des Bureaux de différentes formes, des Fauteuils de cabinet, des Tables à toilettes, des Coffres-forts mécaniques, Piano-forte, Tables à quadrille, à tric-trac et autres en bois d'Acajou bien fini et poli comme le marbre.

Según ciertos autores⁴⁹⁴⁷, se trataba de un procedimiento inventado por este ebanista para pulir la madera a la que proporcionaba el aspecto del mármol. Sin embargo, no se menciona la sustancia empleada para pulir pero que podría ser, como ya se ha apuntado, un barniz, un aceite o una cera. En cuanto a la última sustancia, su uso figura en una factura del año 1797 que emite la empresa Jacob Frères (1796-1803) por suministrar a Napoleón⁴⁹⁴⁸: *...une table de salle à manger en noyer massif, de forme ronde avec abattant de chaque côte... poli à la cire.* Además, cabe recordar aquí que en la *Encyclopedie Methodique des Arts et Metiers* de 1782-1791⁴⁹⁴⁹ se indica que para pulir y hacer brillar la madera los ebanistas la frotaban con cera⁴⁹⁵⁰. Así mismo, en la Enciclopedia de Diderot y de D'Alambert se cita el uso de este acabado en el ébano y sus imitaciones⁴⁹⁵¹.

⁴⁹⁴² Courajoud, L., 1873, vol. II, p. 117.

⁴⁹⁴³ Courajoud, L., 1873, vol. II, p. 14.

⁴⁹⁴⁴ Courajoud, L., 1873, vol. II, pp. 74, 88.

⁴⁹⁴⁵ Kjellberg, P., 2002, p. 736.

⁴⁹⁴⁶ Kjellberg, P., 2002, p. 757.

⁴⁹⁴⁷ Kjellberg, P., 2002, p. 761.

⁴⁹⁴⁸ Ledoux Lebard, D., 2000, p. 293.

⁴⁹⁴⁹ Lacombe, J., 1782-1791, VI, p. 710.

⁴⁹⁵⁰ Lacombe, J., 1782-1791, VI, p. 710.

⁴⁹⁵¹ Diderot, D. y D'Alambert, J., 1751-1772, vol. V, p. 214.

También en la bibliografía posterior se alude al empleo de la cera en los muebles franceses de la centuria. Así por ejemplo, Pradere afirma que ebanistas como Riesener recurrieron a este acabado para su producción más corriente⁴⁹⁵². No obstante, este artífice también lo utiliza al reparar muebles de dependencias reales, como las de Versalles o Fontainebleau, lo que se extrae del diario de este ebanista donde, entre los materiales necesarios para tales labores, aparece citada la cera: *...de bois des Indes, colle, cire, et tous les accessoires...*⁴⁹⁵³. Además, ciertos autores señalan el tipo de madera que solía acabarse a la cera. En este sentido Verlet indica que ésta solía aplicarse en mayor medida en el nogal que en el haya⁴⁹⁵⁴ y que esta última solía barnizarse, citando como ejemplo de ello numerosas sillas de rejilla que Taillard suministra entre 1730-1736⁴⁹⁵⁵.

Por último, es preciso destacar aquí que las frecuentes intervenciones llevadas a cabo en los muebles, que podían implicar transformaciones radicales, han hecho desaparecer el acabado original de muchos ejemplares de este siglo. Unas intervenciones que incluían desde el rechapeado total o parcial hasta la absoluta transformación de un mueble para realizar con él dos diferentes. Como ejemplo se puede citar la reparación que se recoge en el diario de Duvaux, realizada en el año 1749 para M. Camuset⁴⁹⁵⁶: *...le raccomodage de deux commodes que l'on a replaquées & mises à neuf; remis les bronzes en couleur avec les portes...* Así mismo, en el año 1753, dicho comerciante menciona numerosas reparaciones realizadas para la marquesa de Pompadour⁴⁹⁵⁷: *...Les ébénistes qui ont rétabli à neuf toutes les tables, commodes, tables de jeu, garde-robes & une vieille commode dont une partie replaquée...*

2.4. ITALIA

En los documentos italianos existen referencias al barnizado de diferente tipo de muebles, como vemos en una cuenta del año 1785 que presenta Pietro Ciseri al Guardaroba granducal por barnizar un armario y un arquibanco⁴⁹⁵⁸: *...per la verniciatura di armadi e di una cassapanca fornita di spalliera per la Villa di Castello...* Además, en una factura del año 1739 del ebanista Niccoló Chentrey⁴⁹⁵⁹ por la restauración de un buró chapeado de amaranto figura el barnizado del mismo⁴⁹⁶⁰: *Bureau a Langlaise de bois d'amarande, et la bilioteque de Dessus, avec les portes a glace, et avuar vernis plusieurs piecis de plaquage qui manquaient...* Igualmente, en una factura de Francesco Corazzi del año 1782 se cita la realización de dos mesas de cerezo barnizadas para el Palacio de Livorno⁴⁹⁶¹: *...due tavolini da gioco di ciliegio da ripiegarsi, con loro canterini e con vernice coppate...*

⁴⁹⁵² Pradere A. *Les ébénistes français*, 1989, .p. 374.

⁴⁹⁵³ Verlet, P., 1990, vol. IV, p. 23.

⁴⁹⁵⁴ Verlet, P., 1956, vol. I, p. 22.

⁴⁹⁵⁵ Ibídem nota anterior.

⁴⁹⁵⁶ Courajod, L., 1873, vol. II, p. 32.

⁴⁹⁵⁷ Courajod, L., 1873, vol. II, p. 178.

⁴⁹⁵⁸ Colle, E., 1992, p. 215.

⁴⁹⁵⁹ Existen datos sobre la actividad de este ebanista desde el año 1738 hasta 1744, fecha de su última factura.

⁴⁹⁶⁰ Colle, E., 1992, p. 214.

⁴⁹⁶¹ Ibídem nota anterior.

En las facturas de ciertos artífices se recogen también muebles pintados y barnizados, como es el caso de la que presenta en el año 1785 el carpintero Benedetto Corsini⁴⁹⁶² a la corte granducal⁴⁹⁶³: *...n 12 Caprioletto simile ad altre fattogli Tessute di canna di India Intagliate e Tinte Gialle e Verniciate*. Este dato lo encontramos además en una cuenta del pintor-dorador de la corte de Parma Francisco Ramoneda⁴⁹⁶⁴ del año 1765⁴⁹⁶⁵: *Verniciato e colorito due Canapé... Verniciato, e colorito sei careghini... Veniciato, e colorito di giallo un Canapé...* En este documento también se relacionan varios muebles barnizados de los que no se dice si eran pintados o de madera vista⁴⁹⁶⁶: *Verniciato un Canapé grande per la Sala di Musica... Verniciato un'altro armario... Verniciato il contorno d'un Letto con il Baldachino...*

Del mismo modo, se barnizaban los muebles pintados imitando determinadas maderas, como se recoge en el inventario del cardenal Benedetto Pamphilj en el Palacio de Albano (Lacio) del año 1725, donde figuran mesas imitando el olivo y el arce⁴⁹⁶⁷:

Due tavolini tondi... dipinti color d'olivo lineati Negri con suoi piedi, che si riserrano dipinti ad uso d'acero con vernice sopra. Un altro tavolino... ovato dipinto color d'olivo lineato negro e Bianco, con stelle negre e bianche, con piedi che si riserrano color d'acero con venice sopra...

Además, en las facturas de algunos artífices encontramos menciones al barnizado de muebles pintados y dorados. Un ejemplo de ello lo tenemos en una de Francisco Ramoneda del año 1756 por trabajos realizados para la corte de Parma⁴⁹⁶⁸: *Indorato, dipinto e inverniciato un Canapé*.

Por lo que respecta al acabado a la cera, son numerosos los documentos donde se constata su frecuente aplicación sobre todo tipo de muebles realizados en nogal. Entre ellos podemos citar ciertas facturas correspondientes a la producción del *menuisier* y fabricante de sillas francés Nicolas Yon para la corte de Parma, quien aplica este acabado en el año 1755 sobre más de cincuenta muebles de nogal⁴⁹⁶⁹:

*Per aver fatto 12 tavolini di noce della note puliti e lustrate a cera...
Piú fatto un bidella di noce, senza copperchio, e lustrate a cera...
Piú fatto un tavolino di noce ben lavorato è lustrato a cera...
Piu fatto n° 24 scranne alla inglese, di noce lustrate à cera...
Piú fatto N° 3 fotteglie di noce senza telari lustrati à cera...
Piú fatto n° 12 tavole dà giocare con piedi, é fascie di noce lustrate a cera...
Piu accomodato per ordine del Sig. Intendente un tavolino coperto di violeta...è tutto raspato, é repulito, é lustrato a cera...
Piú fatto n° 12 tavolini dalla notte ben puliti e lustrati á cera...*

También en el año 1756 el mismo artífice encera diferentes muebles construidos con dicha madera⁴⁹⁷⁰:

⁴⁹⁶² La actividad de este carpintero para la corte granducal se inicia en 1785.

⁴⁹⁶³ Colle, E., 1992, p. 216.

⁴⁹⁶⁴ Las primeras cuentas de este artífice datan del año 1750 y la última de 1765. González Palacios, A., 1995, p. 54.

⁴⁹⁶⁵ González Palacios, A., 1995, p. 369.

⁴⁹⁶⁶ Ibídem nota anterior.

⁴⁹⁶⁷ González Palacios, A., 2010, vol. XLVI, p. 81.

⁴⁹⁶⁸ González Palacios, A., 1995, p. 368.

⁴⁹⁶⁹ González Palacios, A., 1995, p. 357.

⁴⁹⁷⁰ González Palacios, A., 1995, p. 358.

*...Avoir fait onze tables cintrée et Lustré sire...
 Avoir fait trente six chaise de noyer a l'angloise Lustré a sire...
 Avoir fait trois feauteuilles en Bois de noyer et cintrée pour la toilette de Madame l'Infante le tout en moulure lustré a sire...
 Plus avoir fait une commode en Bois de noyer et cintrée pour la toilette de Madame L'Infante le tout en moulure Lustré a sire...
 Plus avoir fait un comode en Bois de noyer cintré devant, poli et lustré a sire et fournis la garnitures et le Bronze pour le ditte comode...
 Plus avoir fait un ecan en Bois denoyer sans tablette Lustré a sire...
 Plus avoir fait un autre ecran en Bois de Noyer avec sa tablette et sa garniture de Lotton argentée Lustré a sire...
 Plus avoir fait une table en Bois de noyer lustré a sire... pour le cabinet de toilette de S.A.R...
 plus avoir fait une table de Bois de noyer pour Madame L'Infante... Lustré a sire...*

Por su parte, el ebanista francés Michel Poncet suministra en 1756 a la corte de Parma cómodas, mesas y bidés de nogal acabados a la cera⁴⁹⁷¹:

*...Pour avoir fait sept commodes en bois de noyer cintré par devant Lustré a cire...
 Plus fait deux autres Tables, en bois blanc a pied de Biche, avec leur Papetiere en bois de noyer, a deux Portes, Lustrées a Cire...
 fait six Bidets a pieds de biche, avec leurs Dessus, en bois de noyer, a pieds de biche, lustré a cire...*

Además, en el año 1757 Poncet ejecuta distintos muebles con el mismo acabado⁴⁹⁷²:
*Fait quatre commodes en bois de Noyer cintrées en S. Par devant et Lustrées a cire...
 Plus 11 chaises percées, en bois de Noyer lustrées a cire et ferrées par deux charnières... Plus 11 Tables de nuit, en bois de Noyer, lustrées a cire...*

Así mismo, podemos citar una factura⁴⁹⁷³ emitida en 1765 por el ebanista flamenco Giovanni Francesco Drugeman por la realización de numerosas sillas de nogal para la corte de Parma que también se acaban a cera: *Fatta N° 50 scranne al inglese, di legno di noce, lustrati a cera...*

La cera se utilizaba igualmente como acabado de los muebles teñidos color nogal, como vemos en una cuenta del carpintero Francesco Bracci del año 1723 por construir para la corte de Lorena⁴⁹⁷⁴: *...un cassettoncino da tre cassetti... tutto di noce colorito lustrato a cera*. También, los muebles teñidos de negro se podían acabar con el mismo sistema. Un ejemplo de ello lo tenemos en un par de mesas de peral torneado y tallado que realiza en 1772 el tallista florentino Alessandro Patriarchi⁴⁹⁷⁵:

..aver fatto due piedi di tavole de pero tornito intagliato con foglierele e baccelletti e fatto quattro modiglioni di pero con cartellame e fogliame con sua base scorniciate e con le sue vedute pomiciate e tinte nere e lustrate a cera.

Por último, recogemos un documento del año 1792 del ebanista y marquetero florentino Francesco Spighi⁴⁹⁷⁶ solicitando el pago de una mesa mecánica de marquetería realizada por él en 1782, donde figura⁴⁹⁷⁷: *...lustrata la d. a tavola a specchio...* En este caso se trata de un acabado muy brillante, aunque ignoramos si se trataba de cera o de un

⁴⁹⁷¹ González Palacios, A., 1995, p. 365.

⁴⁹⁷² González Palacios, A., 1995, p. 366.

⁴⁹⁷³ González Palacios, A., 1995, p. 367.

⁴⁹⁷⁴ Colle, E., 1997, p. 276.

⁴⁹⁷⁵ Colle, E., 1997, p. 179.

⁴⁹⁷⁶ Existen datos sobre la actividad de este artífice desde 1767 a 1798.

⁴⁹⁷⁷ Chiarugi, S., 1994, vol. II, pp. 551, 552.

barniz, si bien nos inclinamos por la segunda opción ya que en los documentos del siglo XIX consultados esta expresión se utiliza para referirse a la operación de barnizado, como veremos en su momento.

3. ESTUDIO DIRECTO DEL MOBILIARIO

Como venimos afirmando a lo largo de este trabajo, de la observación directa de los muebles resulta difícil establecer con certeza la naturaleza del acabado presente en superficie, a excepción quizá de los casos en que exista un barniz sintético como el de poliuretano, ya que proporcionan a la misma un aspecto plastificado ajeno al de aquellos naturales, los empleados exclusivamente en la época que nos ocupa. Por lo tanto, el único medio para obtener información sobre este asunto es proceder al análisis del recubrimiento. Una operación que es conveniente incluso cuando existe documentación sobre el acabado original de un mueble en concreto, ya que puede proporcionar datos sobre su composición y si éste se conserva todavía en el mismo, sobre la existencia de uno o más acabados posteriores superpuestos y su naturaleza. También resulta útil recurrir a dicho estudio para conocer, en el caso de la cera o el aceite, si se añadieron a los mismos otros materiales, como colorantes, resinas, etc.

Ahora bien, hay que tener en cuenta que en un número considerable de casos es posible que el acabado original no se conserve por las reparaciones llevadas a cabo en los muebles en el propio siglo XVIII o posteriormente ya que, con mucha frecuencia, consistían en la eliminación total del mismo mediante operaciones como el lijado o acuchillado. A partir de finales del siglo XIX los muebles se podían acabar con barnices sintéticos, lo que no se correspondía con aquellos propios de la centuria que nos ocupa. En este sentido podemos referir el caso de una mesita costurero de marquetería francesa (Fig. A. 14) cuyo recubrimiento original fue eliminado por completo ya que el estudio científico practicado en la misma⁴⁹⁷⁸ (Inf. A.4) estableció que solo existía sobre la superficie de madera un barniz sintético de tipo alquid. Así mismo, podemos citar un buró de marquetería realizado en el taller de Jean-Heri Riesener para María Antonieta⁴⁹⁷⁹. Este mueble fue analizado científicamente en la Wallace Collection de Londres con ocasión de su restauración. Dicho estudio reveló que el acabado más interno presente en él era un barniz sintético, probablemente aplicado entre 1903 y 1920⁴⁹⁸⁰.

No obstante, bajo los barnices modernos en ocasiones existen otros naturales propios de la época en la que fue construido el mueble como sucede en un escritorio de tambor chapeado en caoba y arce de hacia 1785, obra de David Roentgen, que se conserva en el J. Paul Getty Museum⁴⁹⁸¹. El estudio científico realizado en el mismo determinó la existencia sobre el soporte de una primera capa traslúcida de tono amarillento compuesta de goma laca. Encima se disponía otra opaca y oscura, a base de carbonato de calcio, que se consideró que podía corresponder al pulimento final del barniz a base de creta embebida en la goma laca. En cuanto al tercer estrato, muy deteriorado, consistía en una mezcla de goma laca y nitrato de celulosa. Un tipo de barniz comercial

⁴⁹⁷⁸ Esta obra fue analizada con ocasión de su restauración por Arcaz en el año 2005.

⁴⁹⁷⁹ Wallace Collection, inv. F301.

⁴⁹⁸⁰ Chastang, N. y E., Tollfree, "Fit for a Queen", Apollo, n° 512, 2004, p. 62.

⁴⁹⁸¹ Inv. n° 72.DA.47.

muy vendido en los años treinta y cuarenta del siglo pasado⁴⁹⁸². En este caso dudamos sobre la originalidad del barniz de goma laca al haberse aplicado sobre una madera clara, como el arce cuya presencia en la obra tendría como finalidad que contrastara con la de caoba. Además, el uso de esta resina sobre las maderas claras se contradice con lo referido al respecto en la literatura de la época. También, refuerza nuestro argumento la práctica sistemática de rebarnizar con goma laca los muebles más antiguos.

Otro caso en el que se localizó un barniz que podría corresponder al original o más antiguo es un reloj inglés de madera de roble del siglo XVIII (Figs. A.15 y A.16). Para el estudio científico⁴⁹⁸³ (Inf. A.5) se tomaron tres muestras de diferentes zonas. En la primera, extraída del frente del reloj, se identificó un barniz de poliéster y cera. En la segunda de ellas, tomada del acabado bajo una aplicación metálica, se comprobó la presencia de una baja proporción de colofonia y cera. En la tercera, obtenida del recubrimiento de uno de los laterales del reloj, se identificaron resina de colofonia y cera. Estos resultados nos inducen a pensar que el acabado más antiguo o incluso el original podría ser el barniz de colofonia que en ciertas zonas, como el frente del reloj, se había eliminado, extendiéndose después un barniz sintético y que en otras zonas más ocultas no aparece. En cuanto a la cera podría corresponder a un segundo acabado aplicado sobre la colofonia.

Pero también los muebles podían recibir barnices naturales confeccionados con sustancias en uso en la época en que fueron ejecutados. Como ejemplo podemos citar una cómoda bombé francesa revestida de marquetería romboidal de palorosa y sicomoro sobre armazón de roble y conífera con tablero de mármol, estampillada L. Boudin M.E. (Leonard Boudin. Marchand-Ebéniste) (Fig. A.17)⁴⁹⁸⁴. En el estudio científico del recubrimiento (Inf. A.6) se identificó únicamente una capa de goma laca que se disponía directamente sobre el soporte de madera. El mismo resultado se obtuvo al analizar el acabado de un buró francés con marquetería (Fig. A.18) (Inf. A.7) de la misma colección⁴⁹⁸⁵. Consideramos que en ambos casos el barniz no corresponde al original ya que, como hemos visto en las fuentes literarias, en el siglo XVIII en Francia la goma laca no se utilizaba para barnizar los muebles de marquetería.

Podemos mencionar también aquí una mesa española de nogal del siglo XVIII (Fig. A. 19). El estudio científico (Inf. A. 8), encargado por nosotros con ocasión de su restauración, determinó la presencia de tres estratos superpuestos sobre la superficie de madera que correspondían a otros tantos acabados diferentes. En cuanto a la capa más interna, probablemente correspondiente al acabado más antiguo, quizá el original, no se pudo identificar su composición debido a que los restos eran mínimos. Sobre ella existía un barniz confeccionado con goma laca, mientras que el estrato más superficial consistía en un recubrimiento de cera. En este caso el barniz de goma laca podría haber sido el original ya que esta resina se utilizaba sobre las maderas oscuras como el nogal. Sin embargo, la existencia de restos de un acabado más antiguo debajo⁴⁹⁸⁶ demostró que dicho barniz no podía ser el aplicado en origen.

⁴⁹⁸² VV AA, "Furniture finish layer identification by infrared linear mapping microspectroscopy", *Journal of the American Institute for Conservation*, 1992, vol. 3, nº 2, art. 6, pp. 6, 7.

⁴⁹⁸³ Efectuado durante el proceso de restauración de la obra llevado a cabo por nosotros en el año 2008.

⁴⁹⁸⁴ Este mueble se conserva en el Palacio de Liria.

⁴⁹⁸⁵ Dichos estudios se practicaron en los años 2006 y 2005 respectivamente con ocasión de su restauración por la empresa Arcaz de la que formo parte.

⁴⁹⁸⁶ Estos restos eran mínimos por lo que no pudo identificarse el acabado al que correspondían.

Igualmente, la presencia de goma laca en muebles de esta centuria realizados en madera de caoba podría indicar que se trata del acabado original. Este podría ser el caso de una mesa escritorio con tapa de tambor inglesa de hacia 1780 de madera de caoba, chapeada y maciza, denominada *Paris Peace Treaty Desk*⁴⁹⁸⁷, por haberse utilizado para la firma del tratado por el que se estableció la Independencia Americana el 3 de septiembre de 1783. En el estudio científico practicado en este mueble se identificó sobre la madera una capa de barniz de goma laca seguida de otra conformada por el mismo tipo de barniz⁴⁹⁸⁸. En ambos casos se trataba de goma laca. Además, en superficie se detectó un fino estrato cuya composición no se pudo determinar de forma concluyente pero que quizá podría tratarse de aceite, cera o incluso suciedad⁴⁹⁸⁹.

Otro caso que nos inclina a pensar que el barniz de goma laca es original es el de un par de consolas españolas del siglo XVIII de la parroquia de Madrigal de las Altas Torres, a las que ya nos hemos referido en la parte de este trabajo dedicada al dorado⁴⁹⁹⁰. La superficie de pino de estos muebles se cubrió por completo con una capa de imprimación o aparejo donde se simuló un veteado que se acabó con un barniz coloreado de rojo⁴⁹⁹¹.

También se ha constatado el empleo de goma laca para imitar el carey sobre las superficies de madera. En este sentido podemos mencionar que en los altares de la iglesia del antiguo monasterio de St. Gertru de Bamberg realizados en 1733, los análisis científicos efectuados mostraron la aplicación sobre la madera de un barniz de goma laca de tono rojizo sobre el chapeado de raíz de nogal⁴⁹⁹². En este caso la tonalidad rojiza del barniz no se debía al añadido de colorantes, sino que se consideró que correspondía al tinte natural de la goma laca⁴⁹⁹³.

Por otro lado, cabe mencionar que en todos los casos referidos se trata de barnices al alcohol aunque también contamos con información sobre barnices al aceite elaborados con copal o ámbar en países como Alemania. Este hecho se ha constatado en los estudios científicos efectuados en los altares chapeados en nogal de la iglesia de St. Gertru de Bamberg⁴⁹⁹⁴. Se ha considerado que se trataba de barnices dorados que todavía conservan en las zonas protegidas un aspecto amarillo dorado⁴⁹⁹⁵.

Por último, es preciso señalar que en todos los estudios científicos citados los barnices identificados se componen de una sola resina. Como excepción podemos citar los altares chapeados existentes en la iglesia del convento dominico de Bad Wörishofen, construida entre 1719-1723. En estas obras se localizaron restos del barniz original bajo la decoración de talla aplicada⁴⁹⁹⁶. Los análisis establecieron que la madera había sido impregnada previamente con cola y que el barniz original al alcohol a base de

⁴⁹⁸⁷ Pertenece a la colección del Departamento de Estado, inv. n° 64.010.

⁴⁹⁸⁸ VV. AA, 1992, vol. 3, n° 2, art. 6, p. 6.

⁴⁹⁸⁹ *Ibidem* nota anterior.

⁴⁹⁹⁰ Ver p. 318 y Figs. D. 36 y D. 37.

⁴⁹⁹¹ Ver Inf. D. 11.

⁴⁹⁹² Walch, K., Baumer, V. y Koller, J., "Varnishes on Baroque Church Furnishings: in search of a suitable conservation approach", *The object in Context: Crossing Conservation Boundaries, Studies in Conservation-Contributions to the Munich Congress*, 2006, p. 226.

⁴⁹⁹³ *Ibidem* nota anterior.

⁴⁹⁹⁴ *Ibidem* nota anterior.

⁴⁹⁹⁵ *Ibidem* nota anterior.

⁴⁹⁹⁶ Walch, K., Baumer, V. y Koller, J., 2006, p. 224.

sandáraca, trementina y colofonia se había extendido en dos capas, la primera más fina que la segunda. Ambas capas estaban teñidas con colorantes amarillos, principalmente gomaguta.

En cuanto a la cera se ha comprobado su presencia, por lo general, en los estratos más superficiales dispuestos sobre otros más antiguos. Lo que en muchos casos significa que se trata de un acabado posterior. Como ejemplo podemos citar el caso de una mesa española Carlos IV de marquetería de caoba y otras maderas finas (Fig. A.20), que forma parte del Museo de la Historia de Madrid⁴⁹⁹⁷. En el centro del tablero rectangular se representa, mediante un efecto de trampantojo, una hoja del periódico *La Gazeta de Madrid* con una serie de inscripciones en parte borradas. En el análisis del recubrimiento⁴⁹⁹⁸ se comprobó (Inf. A.9) la existencia sobre la madera de un estrato pardo anaranjado confeccionado con colofonia, seguido de una capa de tono pardo amarillento a base de cera de abeja.

Para finalizar, citaremos el estudio científico efectuado⁴⁹⁹⁹ en una butaca Carlos IV (Fig. A.21). En este mueble se identificaron (Inf. A.10) dos recubrimientos diferentes. El más interno, dispuesto directamente sobre el soporte de madera, consistía en aceite de linaza, sobre el que se extendía otro, que es el que aparece a la vista y que corresponde a un acabado a la cera.

4. CONCLUSIONES

De las diferentes fuentes consultadas se extrae la aplicación de barnices transparentes sobre todo tipo de muebles de caoba como asientos, mesas, camas, armarios, espejos, etc., chapeados, tallados o macizos. También existen referencias documentales al barnizado de los muebles de nogal en Inglaterra y Francia así como al de los de cerezo en el país galo y en Italia. Además en Inglaterra los documentos testimonian el empleo de barnices en cómodas, mesas y asientos realizados en madera de *satinwood*. Así mismo sabemos que en ese país, al igual que en Francia, se barnizaba el mobiliario con marquetería de maderas finas, mientras que en Italia se constata que los muebles chapeados en determinadas maderas exóticas como el amaranto podían recibir también dicho acabado. En cuanto a España no hemos encontrado datos al respecto, si bien es probable que también se recurriera a esta práctica al existir ya referencias a ella en los documentos y en la literatura en el siglo XVI. Por último, señalaremos que los barnices se extendían sobre los muebles pintados en diferentes tonos y en aquellos en los que se imitaba la apariencia de otras maderas.

En cuanto a la naturaleza de los barnices empleados, es posible que en la práctica sobre las maderas oscuras, como la caoba o el nogal, fuera la goma laca el ingrediente principal de los mismos. Por su parte, en el caso de las maderas claras probablemente se recurriera a resinas más incoloras como la sandáraca, en países como Francia, tal y como indican los textos de ese país. Cabe destacar aquí que esta resina era una de las más baratas del mercado en la época en que escribe Watin, como se constata en el listado de precios de los materiales que el mismo vendía en su establecimiento de

⁴⁹⁹⁷ Inv. n° 3418.

⁴⁹⁹⁸ Efectuado con motivo de su restauración en el año 1998 por el equipo Arcaz del que formo parte.

⁴⁹⁹⁹ Con ocasión de su restauración por el equipo Arcaz en el año 2008.

París⁵⁰⁰⁰. También se hizo uso de la sandáracca en Inglaterra para confeccionar, entre otras cosas, el denominado *white varnish*, según figura en algunos documentos de época ingleses, un barniz que se utilizaba ya en el siglo anterior⁵⁰⁰¹. Igualmente se empleó el copal en Inglaterra para acabar las superficies de madera clara, como el *satinwood*, así como las de marquetería. Por lo que respecta a la colofonia se utilizaba en dicho país para elaborar un barniz barato llamado *brown varnish* o *common brown varnish*, confeccionado con colofonia y esencia de trementina, información que aportan ciertos autores posteriores

Para barnizar los muebles teñidos o pintados imitando otras maderas, como la caoba, los barnices podían elaborarse con goma laca, como se indica en ciertos textos ingleses⁵⁰⁰². Además, en los documentos españoles existen referencias al empleo de barnices al alcohol sobre muebles teñidos o pintados simulando la caoba u otras maderas finas.

En lo que atañe a los barnices coloreados se utilizaron para modificar el tono de ciertas maderas, como recomienda Watin en Francia para barnizar de rojo la sillas de haya. Para su confección este autor recomienda el uso de goma laca como ingrediente principal, en unión con sandáracca y colorantes como la sangre de drago. Dichos recubrimientos se destinaban también a las superficies pintadas o teñidas simulando otras maderas, como indican las fuentes literarias y documentales de época. Además, gracias a ciertos estudios científicos practicados en muebles españoles de la centuria se ha podido constatar el uso de goma laca teñida de rojo. Así mismo, se recurría a estos barnices coloreados para imitar la apariencia de otros materiales, como por ejemplo el carey⁵⁰⁰³, tanto sobre superficies de madera como de otro tipo. Este último dato lo hemos comprobado al restaurar un mueble Carlos IV en el que sobre las gavetas interiores chapeadas en marfil existía un barniz coloreado a imitación del carey⁵⁰⁰⁴. Sin embargo, cabe mencionar aquí que en la actualidad no resulta fácil encontrar en muebles de la centuria vestigios de estas técnicas, debido a las continuas limpiezas a las que se han visto sometidos y que implicaban, por lo general, la completa eliminación de los acabados. Entre los numerosos casos que podríamos citar se encuentra una butaca, probablemente construida entre 1700-1705 en Londres, de madera de haya originalmente teñida de negro para imitar el ébano⁵⁰⁰⁵. Este acabado se eliminó totalmente y se tiñó la superficie de color nogal, quizá en el siglo XX. El ebanizado permanece aún bajo la tapicería del respaldo o los reposabrazos, entre otras zonas. Este asiento formaba parte de un conjunto que decoraba el dormitorio de aparato de Dayton House (Northamptonshire) compuesto por otras cinco butacas idénticas a ella, un sofá y una cama que todavía conservan su acabado original.

Otro dato a resaltar con relación a los barnices es que aquellos al alcohol fueron, por lo general, los más utilizados en el mobiliario de la época. Por su parte, los barnices al aceite, en su mayor parte elaborados con copal o ámbar, eran los más caros en países como Francia. Este hecho se constata en la lista de precios de los productos que vendía

⁵⁰⁰⁰ Watin, J. F., 1772, apéndice final p. 4.

⁵⁰⁰¹ Stalker, J. y Parker, G., 1998, cap. II, pp. 10, 11, 12.

⁵⁰⁰² Dossie, R., 1758, p. 438.

⁵⁰⁰³ Una fórmula para la aplicación de esta técnica aparece, como se ha señalado ya, en Suárez, M. G., 1778, I, III, p. 67.

⁵⁰⁰⁴ De este mueble fue eliminado en una intervención anterior a nuestra restauración el barniz coloreado de un cajón dejando a la vista el marfil, probablemente por ignorar que el mismo formaba parte de la técnica original.

⁵⁰⁰⁵ Este asiento se conserva en la actualidad en el Victoria and Albert Museum, inv. W.34:3-1950.

Watin, donde los denominados *verniss surfin au copal* y *verniss super beau au karabe* son los más costosos de todos⁵⁰⁰⁶. Además, los barnices se podían adquirir ya confeccionados en el resto de los países, al igual que sucedía en los siglos precedentes.

En cuanto a la técnica de aplicación de los barnices parece ser que, por lo menos hasta finales de la centuria, seguían extendiéndose a brocha o pincel y solían pulirse para eliminar las marcas dejadas por ellos en la superficie barnizada. Esta afirmación se extrae de las fuentes de época consultadas, donde no hemos localizado datos concluyentes que nos permitan afirmar otra cosa.

Por lo que respecta al acabado a la cera, a la vista de todas las referencias aportadas se desprende que fue uno de los acabados más utilizados en Italia en los muebles de nogal y también en aquellos teñidos en ese color. También los textos y algunos documentos franceses indican el uso frecuente de la cera sobre los muebles macizos, entre ellos los de nogal y no solo en los más corrientes sino también en algunos destinados a las dependencias reales. En España se constata su aplicación sobre la caoba, el ébano y las maderas teñidas, a la hora de reparar los muebles, así como en los de nueva factura realizados en nogal. Así mismo, en ciertos textos de época españoles⁵⁰⁰⁷ se recomienda su uso sobre las maderas teñidas a imitación de otras. En Inglaterra se utilizó en las superficies de caoba y en las de marquetería. Un ejemplo emblemático lo tenemos en la colección de cómodas de la colección de Lord Lever, ya que un número considerable de ellas se acabaron a la cera. En este país se aplicaba tanto en bloque como diluida, siendo más costoso el primer sistema.

Por lo que atañe a la naturaleza de la cera empleada, en determinados documentos españoles se mencionan la cera blanca y la amarilla “en pasta”. En nuestra opinión, podría tratarse de cera diluida en caliente, probablemente, en esencia de trementina lo que al enfriar proporcionaría una especie de crema o pasta. Algo que se efectúa en la actualidad al preparar la cera de la forma tradicional para su uso como acabado del mobiliario. Además de la cera “en pasta” contamos con referencias documentales a la existencia de cera “en torta”, es decir en bloque o lo que es lo mismo sin diluir. Ambos tipos se vendían ya confeccionados. En Francia algunos autores de la centuria⁵⁰⁰⁸ mencionan que los ebanistas y otros artesanos del mueble solían utilizar cera amarilla, aunque consideran que la blanca era la más apropiada para los muebles de mayor calidad.

En relación al acabado al aceite, las diferentes fuentes consultadas señalan su aplicación en el mobiliario de la centuria. En Inglaterra este sistema era más económico que el acabado a la cera y fue habitual en los muebles contruidos en maderas oscuras, como la caoba y en aquellos teñidos de dicho color. En los textos franceses este método se recomienda para el palovioleta, la madera de raíz y el ébano⁵⁰⁰⁹. Para esta última madera existía un método especial que consistía en impregnar la superficie con aceite, frotandola a continuación, a veces con la ayuda de un trozo de carbón o con este mismo material pulverizado. Asimismo, la madera de raíz utilizada para chapear el mobiliario con frecuencia se pulía al aceite⁵⁰¹⁰. Por lo que respecta a España, en los documentos de

⁵⁰⁰⁶ Watin, J. F., 1772, apéndice final, p. 4.

⁵⁰⁰⁷ Montón, B., 1757, p. 205.

⁵⁰⁰⁸ Roubo, A. J., 1777, part. III, sect. III, p. 859.

⁵⁰⁰⁹ Roubo, A. J., 1777, part. III, sect. III, p. 864.

⁵⁰¹⁰ Roubo, A. J., 1777, part. III, sect. III, pp. 863, 864.

archivo existen referencias a su uso en asientos y armarios con ocasión de su reparación. Además, en una butaca de caoba de finales de la centuria se ha identificado la presencia de aceite, que podría corresponder al acabado original⁵⁰¹¹.

Por último, de las fuentes se extrae que los acabados se aplicaban por lo general por diferentes artífices en función del tipo de mueble de que se tratara. Así por ejemplo, en los muebles pintados y dorados eran los especialistas del oficio quienes se encargaban de ello. Este hecho se confirma en países como Francia donde, como dice Verlet, el pintor-dorador⁵⁰¹² recibe el mueble de manos del carpintero, para una vez ensamblado completar la decoración, que no era competencia de este último, extendiendo el barniz sobre la superficie pintada o dorada⁵⁰¹³. Este autor afirma así mismo que los carpinteros barnizaban las sillas, obras que entraban dentro de su competencia, cuando éstas no se doraban ni pintaban *Il vernit lui-même son bois, si celui-ci doit demeurer cru, c'est-à-dire naturel*⁵⁰¹⁴. También los ebanistas barnizaban los muebles, como se comprueba en sus facturas. Del mismo modo, en Inglaterra e Italia eran los diferentes artesanos de la industria del mueble quienes aplicaban los acabados.

Por lo que respecta a España, en los documentos se verifica que los pintores y doradores aplicaban los barnices una vez finalizada la ornamentación de los muebles con pintura y/o dorados. En cuanto al mobiliario en madera maciza, chapeado o con marquetería, eran los distintos artífices de la industria de la madera quienes extendían los acabados. Este hecho se constata también en las fuentes documentales donde encontramos ebanistas como Miguel Fernández Carrillo, Juan Arellano, Teodoro Oncel o José Canops, tallistas como José Fernández Sandin o Santos Ramos del Manzano y carpinteros como el barcelonés Josep Monsech haciendo uso de barnices.

Para finalizar, cabe mencionar que en Alemania se seguía la misma tendencia que en los países ya comentados, dato que proporcionan ciertos autores⁵⁰¹⁵ al afirmar que en algunos documentos figura que los ebanistas y los pintores de policromías se ocupaban de esta labor. No obstante, también informan de la existencia de contratos donde se encargaba al ebanista preparar la superficie de madera, mientras que el pintor completaba el acabado, pintando la superficie final o bien barnizándola.

⁵⁰¹¹ Ver p. 723.

⁵⁰¹² Estos oficios solían confluir en una misma persona al corresponder éstos al mismo gremio.

⁵⁰¹³ Recogido por Verlet P., 1956, vol. I, p. 25.

⁵⁰¹⁴ Verlet P., 1965, vol. II, p. 37.

⁵⁰¹⁵ Koller, J., Schmid, E., Baumer, U., 1997, p. 209.

CAPÍTULO X. EDAD CONTEMPORÁNEA

CAPÍTULO X. EDAD CONTEMPORÁNEA

I. SIGLO XIX

1. FUENTES LITERARIAS- TRATADÍSTICA

Al igual que en siglos anteriores son numerosas las publicaciones en las que encontramos referencias a los acabados del mobiliario. Entre ellas siguen ocupando un lugar destacado los recetarios que responden al género de los libros de “secretos”. Estos textos de carácter seudocientífico tuvieron gran aceptación en la época, en especial en España, como se demuestra por las diferentes reediciones publicadas. En su mayor parte consisten en recopilaciones de recetas extraídas de otros textos anteriores nacionales y extranjeros escritos en este siglo o en el XVIII. Este hecho explica la reiteración de fórmulas e indicaciones, que en ocasiones se remontan a siglos precedentes. Por ello, muchos de estos textos suelen ser poco ilustrativos de los avances tecnológicos que se producen en las fechas en las que se escriben. No obstante, sirven para transmitir conocimientos y fórmulas acuñados en otros países, donde existe un mayor interés científico por esta materia. Junto a este género se editan en otras naciones manuales y diccionarios de artes y oficios que se basan en la práctica de taller, escritos para profesionales, que proporcionan una información más exhaustiva, clarificadora y actualizada sobre los acabados del mobiliario. Así mismo aparecen tratados de técnicas, escritos en ocasiones por químicos y dirigidos también a profesionales relacionados con este campo, que dedican un amplio espacio al asunto que nos ocupa, en especial a los barnices.

El año 1803 Thomas Sheraton publica *The Cabinet Dictionary*. En este diccionario técnico sobre los diferentes procesos operativos de la industria del mueble se hace referencia a los acabados en uso en la época en Inglaterra, como el pulimento a la cera o al aceite y el barnizado. En cuanto al pulimento se dice: *Is to give brightness to any surface. The method of polishing amongst cabinet makers is various, as required in different pieces of work*⁵⁰¹⁶. Vemos que este método incluía diferentes variantes que utilizaban los ebanistas en función del tipo de mueble del que se tratara. Sin embargo, el autor especifica que el sistema más habitual para los trabajos de ebanistería común consistía en pulir la madera con aceite de linaza, a veces teñido con anchusa, y polvo de ladrillo: *The general mode of polishing plain cabinet work is however with oil and brick dust; in which case, the oil is either plain linseed oil or stained with alkanet root*⁵⁰¹⁷. El aceite se dejaba reposar sobre la superficie durante una semana en el caso de maderas duras y dos días si eran blandas. Después, se frotaba la madera hasta que se calentaba, momento en el que adquiría el brillo deseado. El proceso finalizaba aplicando salvado de trigo, para eliminar los restos de aceite de la superficie:

*If the wood be hard, the oil should be left standing upon it for a week; but if soft, it may be polished in two days... the polishing... ought to continue till the wood by repeated friction become warm, at which time it will finish in a bright polish, and is finally to be cleared of with the bran of wheaten flour*⁵⁰¹⁸.

⁵⁰¹⁶ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 289.

⁵⁰¹⁷ Ibídem nota anterior.

⁵⁰¹⁸ Sheraton, T., 1970, vol. II, pp. 289, 290.

Este método se empleaba como tinte y acabado y se recomendaba principalmente para las superficies de caoba de tono poco intenso y poro compacto, ya que con el mismo *will bear a better polish, and look brighter in colour*⁵⁰¹⁹. Sin embargo éste no se recomendaba para todos los tipos de caoba, entre los que se encontraba la de Honduras, de poro menos compacto:

*This staining oil is not properly aplicable to every sort of mahogany. The open grained Honduras ought first to be polished with wax and tupertine to fill up the grain; but in general this wood looks best with wax and tupertine only...*⁵⁰²⁰.

Vemos que en este caso se prefería utilizar una mezcla de cera y esencia de trementina, ya que rellenaba mejor el poro de la madera.

En relación con el pulimento a la cera Sheraton describe distintos sistemas, entre ellos uno, con el que se obtenía un color caoba intenso, a base de cera de abejas derretida con trementina con el añadido de almagre, pigmento ocre y una pequeña cantidad de barniz de copal, con el objetivo de aportar mayor dureza y brillo al acabado⁵⁰²¹. Sheraton recomienda este sistema para las sillas sobre cuya superficie se extendía la mezcla de cera con un cepillo, frotándola después sin el añadido de polvo de ladrillo ni salvado de trigo: *Chairs are generally polished with a hardish composition of wax rubbed upon a polishing brush, with which the grain of the wood is impregnated with the composition, and afterwards well rubbed off without any dust or bran*⁵⁰²². Además, el acabado a la cera se empleaba sobre las superficies de madera teñida a imitación del ébano, lo que constituía una práctica común en la época según relata el autor:

*The black ebony is not at present so much in use as it formerly was, since there have been discovered so many ways of giving other hard woods a black colour. Hence pear tree, and other close grained woods, have sometimes passed for ebony, by staining them black*⁵⁰²³.

Este procedimiento consistía en impregnar la madera con una decocción de agallas en caliente sobre la que, al secar, se aplicaba tinta de escribir. Después, la superficie teñida se pulía con un cepillo duro y un poco de cera caliente: *This some do by a few washes of a hot decoction of galls, and when dry, adding writing ink, polishing it with a stiff brush, and a little hot wax.*⁵⁰²⁴

El acabado a la cera también se utilizaba en el interior de los muebles, en cuyo caso ésta se frotaba sobre la superficie con un corcho. Para eliminar los restos de cera se espolvoreaba polvo de ladrillo y seguidamente se friccionaba con un paño:

*Sometimes they polish with bees wax and a cork for inside work, where it would be improper to use oil. The cork is rubbed hard on the wax to spread it over the wood, and then they take fine brick-dust and sift it through a stocking on the wood, and with a cloth the dust is rubbed till it clears away all the clammings which the wax leaves on the surface*⁵⁰²⁵.

⁵⁰¹⁹ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 6.

⁵⁰²⁰ Ibídem nota anterior.

⁵⁰²¹ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 290.

⁵⁰²² Ibídem nota anterior.

⁵⁰²³ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 204.

⁵⁰²⁴ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 205.

⁵⁰²⁵ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 289.

Una variante de este sistema, empleado también por los ebanistas, consistía en friccionar la superficie de los muebles con cera fundida en esencia de trementina, lo que facilitaba la operación de pulido. A esta mezcla se añadía a veces un poco de aceite teñido de rojo, cuya finalidad era mejorar el color de la madera:

*At other times they polish with soft wax, which is a mixture of turpentine and bees wax, which it renders it soft, and facilitates the work of polishing. Into this mixture a little red oil may occasionally be put, to help the colour of the wood*⁵⁰²⁶.

Por lo que atañe a los barnices este autor proporciona algunas recetas para la confección de algunos al alcohol, cuyos ingredientes varían en función del tipo de superficie de que se tratara. Así, para aquellas de caoba cita una a base de sandárac, goma laca y colofonia en menor proporción, disueltas en alcohol a lo que se agregaba trementina de Venecia: *Dissolve, in a quart of spirits of wine, 8 ounces of gum sandarach, 2 ounces of seed lack, and 4 ounces of rosin; then add 6 ounces of Venice turpentine*⁵⁰²⁷. Esta fórmula podía modificarse para mejorar el tono natural de la caoba *If it be desired to have the varnish red to help colour of the mahogany...*⁵⁰²⁸. Para ello se añadía más goma laca y colorantes como sangre de drago o alcana, disueltos previamente en alcohol:

*...take dragon's blood and alkanet root, pour upon them spirits of wine, till the colours are extracted from these substances. Strain the liquid through a cloth, and when the sandarach and seed lack are dissolved, by continual shaking, mix the staining liquid with it*⁵⁰²⁹.

Esta fórmula es muy similar a la que proporciona Watin en el siglo anterior para banizar muebles de madera de haya⁵⁰³⁰. Sheraton describe otro barniz que define como *Pure white spirit varnish for covering delicate surfaces*⁵⁰³¹ a base de sandárac disuelta en alcohol en frío y con el añadido de trementina de veta y trementina de Venecia en la misma proporción.

Con relación a los barnices grasos el autor incluye también diferentes fórmulas, entre ellas una para elaborar un barniz que define como: *...a beautiful and transparent varnish, which when properly applied, and slowly dried is very hard and durable. This varnish is applied to snuff boxes, tea bords and other utensils*⁵⁰³². Este barniz se confeccionaba con copal disuelto en aceite de linaza y una pequeña cantidad de esencia de trementina.

De las descripciones de este autor sobre la elaboración y aplicación de los barnices se deduce la complejidad de estas operaciones, por lo que quizá se emplearan principalmente en la obras de calidad. También se constata la importancia que implicaba la preparación de la superficie de cara al barnizado: *In varnishing any work for polishing the surface should be well rushed, and perfectly true...*⁵⁰³³. Para ello se extendía en primer lugar barniz de copal, lo que evitaba que la superficie barnizada resultante se cuarteara. A continuación se aplicaban sucesivas manos de barniz blanco al alcohol, cuyo número no era inferior a siete, dejando reposar cada capa durante un día

⁵⁰²⁶ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 291.

⁵⁰²⁷ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 325.

⁵⁰²⁸ Ibídem nota anterior.

⁵⁰²⁹ Ibídem nota anterior.

⁵⁰³⁰ Watin, J. F., 1772, I, pp. 79, 80.

⁵⁰³¹ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 325.

⁵⁰³² Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 178.

⁵⁰³³ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 325.

entero antes de extender la siguiente. Cuando el barniz adquiría cuerpo suficiente se pulía con piedra pómez y agua, con el objetivo de eliminar las marcas de la brocha de la superficie barnizada. Por último, se frotaba con polvo de trípoli y agua, lo que se eliminaba después con aceite y harina:

...give to the top one coat of copal varnish, which will preserve the spirit varnish more effectually from cracking. Then repeat three lays of White hard spirit varnish, and rush off the ground, when it is sufficiently dry, After this four more coats should be added, not oftener than once a day... When a sufficient body of varnish is thus prepared for polishing, take pounded pumice stone and water, with a rag, and rub the strakes of varnish level, the wash it off, and let the work stand a day or two to harden again... Take then tripoli, and work with it in the same manner as before: dry the work, and let it stand another day. Lastly take rotten stone and water, and clear off with oil and flower⁵⁰³⁴.

Este procedimiento podía simplificarse: *Some cabinet work may be done in a more expeditious way, by only giving 3 or 4 coats of varnish and then rushing it down without polishing, give a fine thin coat of a clear varnish and it is finished⁵⁰³⁵.*

En la segunda y la tercera décadas del siglo se publican varias *trade guides*⁵⁰³⁶ donde figuran fórmulas e instrucciones para la confección y aplicación de los barnices sobre el mobiliario. En ellas se cita el nuevo sistema denominado *French polish* que consistía en aplicar el barniz con un tampón, en lugar de a brocha como se había realizado hasta entonces, que se frotaba sobre la superficie del mueble como si se tratara de una operación de pulimento, de ahí su denominación. Pero antes de pasar a examinar los contenidos de estas obras conviene señalar que en el año 1818 aparece la primera referencia a dicho método en un artículo titulado “On the French Varnish for Cabinet Work & c.”, escrito por Thomas Gill en la revista *Annals of Philosophy*. En este texto se empieza afirmando que se trataba de un nuevo sistema de barnizar, empleado fundamentalmente hasta entonces en Inglaterra para objetos musicales torneados, que se había utilizado por los franceses desde hacía mucho tiempo para barnizar sus muebles de lujo:

This beautiful art, which is an application of a mode of varnishing, hitherto chiefly used in this country for articles turned in lathe, as flutes, clarionets, and other musical instruments, and in some other minor branches, has been long employed by the French for varnishing their rich cabinet furniture, which is either made of the harder veined woods, or veneered with them; as also for the exquisite Bhul works, of inlaid tortoise-shell, brass, silver, & c.⁵⁰³⁷.

Consistía en la aplicación de una mezcla compuesta de goma laca y alcohol con la que se obtenía un barniz considerado el más sólido y duradero de todos aquellos realizados al alcohol. Podía añadirse también cierta cantidad de almáciga y sandárac para aclarar su tonalidad:

It consists in the application of a spirit varnish, mostly composed of shellac, a very singular substance... which when dissolved in alcohol, forms the hardest and most durable spirit varnish known, with certain proportions of gum mastich and gum sandarach, chiefly for the purpose of rendering its colour paler, which is a desirable circumstance in some of the works to which it is applied; and differs from other modes of varnishing, more especially in the manner in which it is laid on the articles to be varnished; namely, by rubbing it upon their surfaces (which are first

⁵⁰³⁴ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 327.

⁵⁰³⁵ Sheraton, T., 1970, vol. II, pp. 327, 328.

⁵⁰³⁶ En español podrían traducirse como “Guías de oficios”.

⁵⁰³⁷ Gill, T., vol. XI, 1818, p. 119.

*prepared by polishing them) with a fine cloth; and using oil and alcohol during the process...*⁵⁰³⁸.

Con este barniz se impregnaba la parte interna de un trozo de tela de lino o algodón doblado en cuatro y con él se frotaba la superficie de madera hasta que el mismo secaba. Después, el interior de la tela se volvía a humedecer con barniz y un poco de aceite y se repetía la operación de barnizado varias veces, aplicando aceite y alcohol en la tela:

*The varnish... applied upon a fine linen, or cambric muslin cloth... The varnish is thus enclosed between two double folds of the cloth, which, by absorption, becomes merely moistened with it; and rubbing must be continued until it becomes nearly dry; it must be again half opened, and the inside again wetted with the varnish without oil, then doubled, and applied as before. A third coat must also be given in the same manner; then one with a little oil, which must be followed, as before, with two others without oil, and thus proceeding until the varnish has acquired some thickness, which will be after a few repetitions of the series; when a little alcohol may be applied to the inside of the cloth before wetting it with the varnish, and then it must be very quickly and uniformly rubbed over every part of the surface, which will tend to make it even, and very much conduce to its polish. The cloth must then be wetted a little with alcohol and oil without varnish; and the surface being rubbed over with the precautions last mentioned and if it be found that it is not complete, the process must be continued, with the introduction of alcohol in its turn, as directed, until the surface becomes uniformly smooth, and beautifully polished*⁵⁰³⁹.

Gill señala también que, a diferencia de otros sistemas de barnizado, no se necesitaba calentar el objeto ni pulir la superficie barnizada:

*...the effect is produced without the heat necessary in laying on spirit varnish; and the polish is complete without the trouble of laying on successive coats of an oil varnish with the brush, which must be allowed time to become dry between each, until it becomes sufficiently thick to bear to be reduced to an even surface, with the pumice stone and water, and then to be polished with Tripoli*⁵⁰⁴⁰.

Así mismo, presume que este sistema se generalizaría en Inglaterra cuando se conociera mejor la forma de practicarlo: *The varnish is also considerably harder and more durable than oil varnish; and, no doubt will come into general use amongst us when the mode of performing the process is better known*⁵⁰⁴¹.

En cuanto a las *trade guides* antes citadas, donde se describe también el nuevo sistema de barnizado, recogemos en primer lugar la que escribe en 1820 Richard Brown titulada *The Rudiments of Drawing Cabinet and Upholstery Furniture*⁵⁰⁴². En este texto se incluyen dos recetas para confeccionar el *French polish*. La primera de ellas a base de almáciga, sandárac, tres tipos de goma laca y cera virgen disueltas en alcohol:

*Take of mastic one ounce, sandarac one ounce, seed lac one ounce, shell lac one ounce, gum lac one ounce and virgin wax quarter of an ounce, these reduce to powder and put into a bottle with a quart of rectified spirit of wine; after standing some hours, it will be fit for use*⁵⁰⁴³.

Para aplicarlo se utilizaba una muñequilla o tampón:

⁵⁰³⁸ Ibídem nota anterior.

⁵⁰³⁹ Gill, T., 1818, vol. XI, pp. 120, 121.

⁵⁰⁴⁰ Gill, T., 1818, vol. XI, p. 121.

⁵⁰⁴¹ Ibídem nota anterior.

⁵⁰⁴² Ed. consultada 1835. Todo el contenido de esta segunda edición es exactamente igual al de la primera de ellas.

⁵⁰⁴³ Brown, R., 1835, p. 67.

*Make a ball of cloth, and on it occasionally put a little of the polish: afterwards wrap over the ball a piece of calico, which touch on the outside with a little linseed oil; then rub the furniture hard, with a circular motion until a gloss is produced, finish with one third of the spirit of wine*⁵⁰⁴⁴.

Comprobamos en el texto que la muñequilla se confeccionaba con una bola de tela que se envolvía, después de humedecerla con barniz, con un trozo de tela fina de algodón en cuyo exterior se aplicaba un poco de aceite de linaza. Con este instrumento se frotaba enérgicamente la superficie de madera haciendo círculos hasta que se conseguía el brillo deseado. El proceso finalizaba aplicando el mismo barniz pero más líquido, es decir con una mayor proporción de alcohol.

La segunda formula, que el autor consideraba mejor, consistía en mezclar goma laca, almáciga, sandárac y sangre de drago disueltos en alcohol:

*Another method of making the French polish is, to put into a glass bottle one ounce of gum lac, two drams of mastic in drops, four drams of sandarac, three ounces of shell lac, and half an ounce of gum dragon: the whole being reduced to powder, add to it a piece of camphor, the size of a nut, then pour on it eight ounces of rectified spirit of wine; afterwards stop the bottle close, which put near a gentle fire, or on a German stove... The first method is by far the best...*⁵⁰⁴⁵.

En el año 1821 Henry Robinson publica *The Cabinet Maker's Complete Guide to the Art of Polishing*. En esta obra se recogen cuatro recetas para elaborar el *French polish*, la primera titulada *Impenetrable Water-proof Polishing Composition* a base de benjuí, sandárac, goma animé y aceite de linaza diluidos en alcohol: ...2 oz. gum benzoin, ¼ oz. gum sandrach, ¼ oz. gum anime, ¼ gill best linseed oil, and 1 pint spirits of wine. En la segunda receta, titulada *Clarified Polish*, el barniz se preparaba con benjuí y sandárac disueltos en alcohol: ...2 oz gum benzoin, ¼ oz gum sandrach, 1 pint spirits of wine. En la tercera formula, *A Genuine French Reciept*, se hacía uso de copal, goma arábica, y goma laca en hojuelas diluidas en alcohol: ...1 oz gum copal, ¼ oz gum Arabic, 1 oz shell lac, and 1 pint spirits of wine. Por último, en la cuarta receta que llevaba el título de *Another Improved Polish* se empleaba goma laca en grano, goma de guayaco, almáciga y sangre de drago disueltas también en alcohol: ...1 oz seed lac, 2 drachms of gum guaicum, 2 drachms gum mastic, 2 drachms dragon's blood, and 1 pint spirits of wine⁵⁰⁴⁶.

En 1825 sale a la venta *The Cabinet-Maker's Guide: or Rules and Instructions in the Art of Varnishing, Dying, Staining, Lackering and Beautifying Wood, Ivory, Tortoiseshell and Metal: with observations on their management and application*⁵⁰⁴⁷ escrito por G.A.S, siglas que se han atribuido a G. A. Siddons, autor de la quinta edición de una obra publicada en 1837 con el mismo título⁵⁰⁴⁸. Se trata de un texto de carácter didáctico que busca colmar las deficiencias de los ebanistas en determinados procesos de la manufactura del mobiliario, ya que según el autor:

⁵⁰⁴⁴ Ibídem nota anterior

⁵⁰⁴⁵ Ibídem nota anterior.

⁵⁰⁴⁶ Todas estas recetas publicadas por St. Leger Kelly, D., "French Polish in the Nineteenth Century", *Furniture History*, vol. XLII, 2006, , p. 161.

⁵⁰⁴⁷ Ciertos autores afirman que se trata de la segunda edición de la obra, siendo la primera la que se edita en 1818. St. Leger Kelly, D., 2006, p. 163. Otros piensan que la edición de 1825 podría ser la tercera y que la primera de ellas sería anterior a la de 1818. Mussey, R., "Old finishes and early varnishes", *Fine Woodworking*, nº 35, 1982, p. 56.

⁵⁰⁴⁸ Edición consultada 1837. Al final de la introducción de esta obra el autor utiliza las siglas G.A.S.

The various trades of the cabinet maker, chair maker, japanner, gilder and lackerer are so intimately connected, that there is scarce a handsome piece of furniture where the combination of their joint effort is not necessary... and it is most universally the case that a work man in one branch is enterly ignorant of the methods used by another...

Para ilustrar esta afirmación cita el ejemplo del ebanista: *...for instance the cabinet maker is perhaps, generally speaking unaquainted with the method to be used in giving his work the finishing stroke by varnishing or gilding...*⁵⁰⁴⁹, puntualizando que este hecho era más evidente en las zonas rurales. Así, aborda todo el proceso del barnizado de los muebles empezando por la preparación de las superficies, una operación que consistía en humedecer con agua la madera, una vez lijada, y frotarla a continuación con un trozo de piedra pómez en la dirección de la veta. Esta acción se repetía varias veces hasta que se cerraba perfectamente el poro de la madera y, en ocasiones, se volvía a friccionar la superficie con piedra pómez y aceite de linaza. Este sistema se recomendaba para la caoba y otras maderas porosas⁵⁰⁵⁰.

En este texto también se hace referencia al coloreado de las maderas con el objetivo de imitar otras más preciadas, como vemos en una receta indicada para simular la caoba en la madera de haya, a base de una disolución de sangre de drago en alcohol⁵⁰⁵¹.

Por lo que respecta a los barnices se señala: *It is the custom, in order to heighten the beauty of the wood, and give additional lustre to furniture to varnish it*⁵⁰⁵². Según este texto los barnices se vendían ya elaborados en Londres por lo que no merecía la pena confeccionarlos en cada caso, a no ser que se necesitaran en grandes cantidades: *In London it is hardly worthwhile to make varnish, unless in large quantities, as there are several shops where it may be had very good*⁵⁰⁵³. Además, se especifica que normalmente el barniz que se vendía para el mobiliario era blanco y duro⁵⁰⁵⁴. Sin embargo, el autor afirma que en el campo no se encontraban los barnices a la venta, por lo que facilita una serie de indicaciones y fórmulas para su elaboración. Así mismo, indica que el barniz a utilizar en los muebles debía ser claro y brillante ya que en caso contrario oscurecería las maderas claras: *The varnish for cabinet work should be very clear and bright, otherwise it will give a dingy shade to all light coloured woods*⁵⁰⁵⁵

Proporciona una receta para elaborar el que define como *The best white hard varnish* confeccionado con sandáraca, almáciga en menor proporción y un poco de goma animé, disueltas en alcohol:

*...Rectified spirits of wine, two gallons; gum sandrach, five pounds; gum mastic, one pound; gum anime, four ounces; put these in a clean can, or bottle, to dissolve, in a warm place, frequently shaking it (when the gum is dissolved) you strain it through a lawn sieve it is fit for use*⁵⁰⁵⁶.

Este barniz es muy semejante al *white varnish* que aparece en la *Cyclopaedia* de Chambers del año 1743⁵⁰⁵⁷ y también al que figura en la obra de Stalker y Parker

⁵⁰⁴⁹ G.A.S., 1837, p. IX.

⁵⁰⁵⁰ G.A.S., 1837, pp. 3, 4.

⁵⁰⁵¹ G.A.S., 1837, p. 29.

⁵⁰⁵² G.A.S., 1837, pp. 39, 40.

⁵⁰⁵³ G.A.S., 1837, p. 40.

⁵⁰⁵⁴ Ibídem nota anterior.

⁵⁰⁵⁵ G.A.S., 1837, p. 67.

⁵⁰⁵⁶ G.A.S., 1837, p. 45.

⁵⁰⁵⁷ Chambers, E., 1743, II, p. 873.

publicada en el siglo XVII⁵⁰⁵⁸. El autor cita igualmente una receta para elaborar *copal varnish* a base de dicha resina y goma laca en menor proporción, diluidas en alcohol: *Take spirits of wine one quart, gum copal one ounce, and shell-lac half an ounce...*⁵⁰⁵⁹.

Se incluyen además otras fórmulas para la realización de barnices grasos entre las que se encuentra una para la obtención del *amber varnish*, utilizando esta resina previamente derretida al calor con esencia de trementina a lo que se añadía después goma laca. Esta mezcla se volvía a calentar hasta que se fundían totalmente las resinas, momento en que se incorporaba un poco de aceite de linaza. Asimismo, se recoge otro barniz del mismo género confeccionado con colofonia, esencia de trementina y aceite de linaza:

*Oil varnish. Take any quantity of the best linseed oil, let it boil for an hour, then to every pound of oil add a quarter of a pound of the clearest rosin in powder, stir it well till dissolved; the add for every pound of oil used, one ounce of spirits of turpentine...*⁵⁰⁶⁰

De este barniz se especifica que era bueno, barato, resistente al agua caliente y que no se resquebrajaba ni rallaba: *This is a cheap and good varnish... for any work where economy is required; it has besides the property of bearing hot water without being damaged, and is not subject to crack or scratch*⁵⁰⁶¹.

También se dedica un amplio espacio al pulimento de los barnices, describiéndose dos métodos para llevar a cabo esta operación. El primero consistía en pulir la superficie barnizada con un tampón, confeccionado con un corcho cubierto con tela de franela, impregnado con polvo de trípoli y agua. Por ultimo, se aplicaba un poco de sebo de carnero para eliminar los restos del trípoli:

*Take two ounces of Tripoli powdered, put it in an erthen pot or basin, with water to cover it; then take a piece of fine flannel four times doubled, lay it over a piece of cork rubber, and proceed to polish your varnish, always wetting it with the Tripoli and water; you will know when the process is done by wiping a part of the work with a sponge, and observe whether there is a fair and even gloss; take a bit of mutton suet and fine flour and clean off the work*⁵⁰⁶².

En cuanto al segundo sistema, que se define como *The French Method of Polishing*, el poro de la madera se cerraba con piedra pómez y agua, después de lo cual se pulía la superficie utilizando polvo de trípoli y aceite de linaza:

*Take a piece of fine pumice-stone and water and pass regularly over the work with the grain, until the rising of the grain is down then take powdered Tripoli and boiled linseed oil, and polish the work to a bright face, which will be far superior to any other polish, but it requires much more time*⁵⁰⁶³.

En esta obra se menciona también el sistema del *Friction Varnishing* o *French polishing*:

⁵⁰⁵⁸ Stalker, J. y Parker, G., 1998, cap. II, p. 19.

⁵⁰⁵⁹ G.A.S., 1837, p. 50.

⁵⁰⁶⁰ G.A.S., 1837, p. 49.

⁵⁰⁶¹ G.A.S., 1837, p. 50.

⁵⁰⁶² Ibídem nota anterior.

⁵⁰⁶³ G.A.S., 1837, p. 69.

*The metod of varnishing furniture by means of rubbing it on the surface of the wood is of comparatively modern date, though bees wak has been used either by itself or mixed with spirits of tupertine for a very considerable period...*⁵⁰⁶⁴.

Como vemos, antes de la aparición del *French polish* era habitual en Inglaterra emplear el acabado a la cera, sistema del que se señalan ciertos inconvenientes, como la progresiva pérdida de brillo con el paso del tiempo, su tendencia a proporcionar superficies pegajosas y su vulnerabilidad al agua. Según el autor estos problemas propiciaron la adopción del nuevo sistema: *To remedy these inconveniencies and put a harder face, which shall not be so liable to scratch a varnish, and yet have ane equally fine face, the french polish was introduced*⁵⁰⁶⁵.

Se describe también la forma de elaborar el tampón con el que se frotaba la superficie para barnizarla, utilizando un trozo de franela con el que se hacía una bola que se cubría después con tela de lino muy fina doblada varias veces, para que fuera lo más suave posible. Este tampón se humedecía con el barniz y se pasaba sobre la superficie haciendo círculos hasta que el mismo secaba. El proceso se repetía varias veces en función de la textura de la madera:

*Make a wad with a piece of coarse flaunel or drugget, by rolling it round and round, over which, on the side meant to polish with, put very fine linen rag several times doubled, to be as soft as possible; put the wad or cushion to the mouth of the bottle, containing the preparation (or polish) and shake it, which will damp the rag sufficiently, then proceed to rub your work in a circular direction... rub it lightly till the whole surface is covered, repeat this three or four times, according to the texture of the wood... and you will have a very beautiful and lasting polish...*⁵⁰⁶⁶.

Además, el autor proporciona cuatro fórmulas para la confección del barniz a emplear con este sistema que son idénticas a las que aparecen en el texto de Robinson. En la primera el barniz, que se define como *The true French Polish*, se elaboraba con goma laca, copal y goma arábica disueltos en alcohol:

*To one pint of spirits of wine, add a quarter of an ounce of gum copal, a quarter of an ounce of gum-arabic, and one ounce of shell lac... put the spirits and the gums together in a vessel... place them near a warm stove, and frequently shaking them, in two or three days they will be dissolved: strain it through a piece of muslin and keep it thight corked for use*⁵⁰⁶⁷.

Según Mussey⁵⁰⁶⁸ esta receta se repite a partir de entonces en treinta manuales publicados en el siglo XIX y hasta 1920.

En la segunda receta que titula *An improved polish*, el barniz se realizaba disolviendo en alcohol goma laca, goma de guayaco, almáciga y sangre de drago, estas últimas en menor proporción, a lo que se añadía después aceite de linaza:

Take a pint of spirits of wine, add, in fine powder, one ounce of seed-lac, two drachms of gum-guaiacum, two drachms of dragon's blood, and two drachms of gum-mastic; expose them, in a vessel stopped close, to a moderate heat for three hours, until you find the gums dissolved; strain

⁵⁰⁶⁴ G.A.S., 1837, p. 72.

⁵⁰⁶⁵ Ibídem nota anterior.

⁵⁰⁶⁶ G.A.S., 1837, pp. 73, 74.

⁵⁰⁶⁷ G.A.S., 1837, pp. 74, 75.

⁵⁰⁶⁸ Mussey, R.D., 1982, p. 56. El autor se refiere a la edición del año 1818 de esta obra que, como ya se ha dicho, se trata en su opinión de la segunda edición.

*it off into a bottle for use, with a quarter of a gill of the best linseed oil to be shaken up well with it*⁵⁰⁶⁹.

En nota se puntualiza que este barniz era especialmente apropiado para las maderas oscuras ya que teñía las claras, debido al uso de la sangre de drago que confería un tono rojizo: *...this polish is more particularly intended for dark-coloured woods, for it is apt to tinge the light tones, as satin-wood...owing to the admixture of dragon's blood, which gives it a red tinge*⁵⁰⁷⁰.

Otro barniz al que no le afectaba el agua se preparaba con benjuí, sandárac y goma animé disueltos en alcohol al calor. Después de filtrar la mezcla se añadía aceite de adormidera:

*Water Proof Polish. Take a pint of spirits of wine, two ounces of gum-benzoin, a quarter of an ounce of gum-sandrach and a quarter of an ounce of gum anime; these must be put into a stopped bottle, and placed either in a sand-bath or in hot water till dissolved, then strain it; and after adding about a quarter of a gill of the best clear poppy oil, and well shook up, put by for use*⁵⁰⁷¹.

Por último cita un barniz elaborado con benjuí y sandárac diluidos en alcohol:

*Bright Polish. A pint of spirits of wine to two ounces of gum-benzoin and half an ounce of gum-sandrach, put in a glass bottle corked, and place in a sand-bath, or hot water, until you find all the gum dissolved, will make a beautiful clear polish for Tunbridge-ware goods, tea-caddies &c.: it must be shaken from time to time, and when all dissolved, strain through a fine muslin sieve and bottled for use*⁵⁰⁷².

Por otro lado, se incluye una receta para un barniz que no se extendía a tampón sino a brocha: *Strong polish to be used in the carved parts of cabinet work with a brush... a base de goma laca disuelta en alcohol, con el añadido de trementina. Este barniz debía emplearse en caliente e incluso se obtenían mejores resultados si se calentaba también la superficie. To be used in the carved parts of cabinetwork with a brush, as in standards, pillars, claws, &c. Dissolve two ounces of seed-lac and two ounces of white rosin in one pint of spirits of wine. This varnish or polish must be laid on warm...*⁵⁰⁷³.

En esta obra existen también referencias al acabado a la cera. Así, se recoge una fórmula para confeccionar una cera de color negro con cera de abejas y pez de Borgoña fundidas, a lo que se incorporaba pigmento negro marfil: *To make Black-wax. Take two ounces of bee's wax, half an ounce of Burgundy-pitch, melt them together, then add one ounce and a half of ivory-black ground very fine and dried*⁵⁰⁷⁴.

Asímismo, se describe un método para confeccionar “pasta” para el mobiliario disolviendo cera de abejas y colofonia en esencia de trementina. A la pasta resultante se añadía pigmento rojo hasta que adquiría un tono rojo caoba oscuro:

To make Furniture Paste. Scrape four ounces of bee's wax into a pot or basin; then add as much spirits of turpentine as will moisten it through; at the same time powder a quarter of an ounce of

⁵⁰⁶⁹ G.A.S., 1837, p. 75.

⁵⁰⁷⁰ Ibídem nota anterior.

⁵⁰⁷¹ G.A.S., 1837, p. 76.

⁵⁰⁷² Ibídem nota anterior.

⁵⁰⁷³ G.A.S., 1837, pp. 77, 78.

⁵⁰⁷⁴ G.A.S., 1837, pp. 180, 181.

*rosin and add to it; when it is dissolved to the consistence of paste, add as much Indian red as will bring it to a deep mahogany colour: stir it up and it is fit for use*⁵⁰⁷⁵.

Otro sistema consistía en añadir a la cera de abejas anchusa, previamente diluida en esencia de trementina. Después se ponía a calentar la mezcla a fuego suave y, cuando adquiría un tono rojo oscuro, se incorporaba colofonia pulverizada:

*Another Method. Scrape four ounces of bee's wax as before, then take a pint of spirits of turpentine in a clean glazed pipkin, to which add an ounce of alkanet root, cover it close and put it over a slow fire... and when... the liquid being of a deep red, add as much of it to the wax as will moisten it through; at the same time add a quarter of an ounce of powdered rosin...*⁵⁰⁷⁶.

Además, se citan dos métodos para preparar el aceite a utilizar como acabado de los muebles. El primero a base de aceite de linaza y anchusa que se cocían juntos para que la mezcla adquiriera un color rojo intenso: *To make Furniture Oil. Take linseed-oil, put in a glazed pipkin, with as much alkanet-root as it will cover; let it boil gently, and you will find it become a strong red colour; let it cool, and it will be fit for use*⁵⁰⁷⁷. El segundo sistema consistía en añadir a la mezcla anterior pigmento rojo:

*Another Method. Boil together, cold drawn linseed-oil and as much alkanet-root as it will cover, and to every quart of oil add two ounces of the best rose pink; when all the colour is extracted, strain it off, and for every quart add a gill of spirits of turpentine: and it will be a very superior composition for soft and light mahogany*⁵⁰⁷⁸.

Esta mezcla se consideraba la mejor para acabar la caoba de tonalidad clara.

En 1826 el arquitecto, matemático y ebanista escocés Peter Nicholson (1765-1844) escribe el texto titulado *Practical Carpentry, Joinery and Cabinet-making*, donde se describen diferentes procedimientos para acabar la superficie de los muebles. En el capítulo V se habla del pulimento, cuya finalidad era alisar y aportar brillo a la madera así como mejorar su color y protegerla: *The object of polishing is to make the surface of wood-work bright and smooth, and to improve and protect its colour*⁵⁰⁷⁹. Después, se puntualiza que el mobiliario francés siempre se había admirado por la belleza de su pulimento: *French furniture has always been much admired, in consequence of the beauty of its polish...*⁵⁰⁸⁰. A continuación señala que existían varios sistemas de pulido en función del uso al que se destinaran los objetos o de la forma en que se llevara a cabo dicha operación. Entre ellos cita el *Common Polishing* que era el método más sencillo empleado en las obras más comunes. Consistía en impregnar la madera con aceite de linaza que se podía teñir con raíz de alkanet, sangre de drago u otras materias colorantes para mejorar el color natural de la madera:

*The most simple is oil-polishing, used for ordinary work. It is merely oiled with linseed oil... and, by slight oiling and rubbing, a bright gloss may be produced...Where it is intended to improve upon the natural colour of the wood, the oil is coloured by alkanet-root, dragon's blood, or other colouring matters which dissolve in oil; the solution assisted by gentle heat*⁵⁰⁸¹.

⁵⁰⁷⁵ G.A.S., 1837, p. 181.

⁵⁰⁷⁶ G.A.S., 1837, p. 182.

⁵⁰⁷⁷ Ibídem nota anterior.

⁵⁰⁷⁸ G.A.S., 1837, p. 183.

⁵⁰⁷⁹ Nicholson, P., 1826, cap. V, p. 28.

⁵⁰⁸⁰ Ibídem nota anterior.

⁵⁰⁸¹ Nicholson, P., 1826, cap. V, p. 29.

El autor especifica también que a veces, en el caso de las maderas porosas, las materias colorantes insolubles como los ocre, el rojo clavel, etc., eran poco eficaces: *Sometimes, for porous woods, insoluble colouring matter, such as ochres, rose-pink & c., are added, but they seem to have very little effect*⁵⁰⁸².

Además, Nicholson indica que cuando se trataba de muebles de nueva factura se mezclaba el aceite con polvo de ladrillo finamente tamizado e informa de que los ebanistas franceses empleaban en lugar de esa sustancia trípoli, con lo que se conseguía un mejor resultado: *In getting a polish on new furniture, the oil is applied with very fine sifted brick-dust...The French cabinet-makers use Tripoli instead of brick-dust, and certainly with better effect*⁵⁰⁸³. Para eliminar los restos de ambos abrasivos se utilizaba salvado de trigo: *The brick-dust or tripoli is cleared off when the proper degree of smoothness is obtained, by rubbing with bran. This is still esteemed the best method of polishing dining-tables*⁵⁰⁸⁴. Vemos que Nicholson especifica que el pulimento al aceite era el sistema que se consideraba, todavía por entonces, más apropiado para pulimentar las mesas de comedor.

En cuanto al pulimento a la cera, muy utilizado en las partes internas de los muebles así como en las sillas, camas y diferentes objetos teñidos, consistía en frotar la superficie con este material en bloque que después se pulía con corchos, cepillos y tela de lino:

*The next in simplicity, is wax polishing. It consists in rubbing the surface with hard bees' wax, and polishing it with corks, brushes, and linen cloth rubbers. This mode of polishing is much used for the inside parts of work; also for chairs, bedsteads, and various stained articles*⁵⁰⁸⁵.

En ocasiones, para los objetos teñidos comunes, y con el objetivo de facilitar el trabajo de aplicar la cera, ésta se podía diluir en aceite de linaza. Esta mezcla se frotaba en la superficie con un trapo y se pulía después con cepillos y paños de lino: *To lessen the labour of applying wax, it is sometimes, for common stained work, dissolved in linseed oil by a slow heat, and rubbed on with a rag, and polished by brushes and linen cloths*⁵⁰⁸⁶.

Asimismo, se podía emplear una mezcla a base de cera disuelta en esencia de trementina, a lo que se añadía colofonia en polvo. Esta mezcla podía teñirse con anchusa o pigmento rojo claro. También podía incorporarse una pequeña cantidad de barniz de copal a la cera cuando todavía estaba caliente, lo que se consideraba mejor que la adición de colofonia:

*A wax composition, called Furniture Paste, is also used for polishing; it is formed by dissolving bees'-wax in a small quantity of spirit of turpentine by a gentle heat, and adding about a sixteenth part of powdered rosin... The composition... is.... Sometimes stained by the addition of alkanet-root, or rose-pink... The addition of a small quantity of copal varnish to the dissolved wax while it is warm is esteemed better than the addition of rosin*⁵⁰⁸⁷.

En este texto se hace referencia al sistema del *French Polish* del que se dice que era un nuevo método de pulimento utilizado en los muebles:

⁵⁰⁸² Ibídem nota anterior.

⁵⁰⁸³ Ibídem nota anterior.

⁵⁰⁸⁴ Ibídem nota anterior.

⁵⁰⁸⁵ Ibídem nota anterior.

⁵⁰⁸⁶ Ibídem nota anterior.

⁵⁰⁸⁷ Ibídem nota anterior.

*Lastly a new mode of polishing has been adopted for furniture, called French Polish, which consists in applying a considerable thickness of transparent gum-lac over the wood... In the new method, the surface of the gum is the polished surface*⁵⁰⁸⁸.

También se indica que para llevarlo a cabo se utilizaba una especie de barniz, compuesto fundamentalmente de gomalaca, que cuando se disolvía en alcohol proporcionaba el barniz volátil más duro y duradero de todos los conocidos:

*French polish is a species of spirit-varnish, chiefly composed of shell-lac; which when dissolved in spirit of wine, forms the hardest and most durable spirit-varnish known. It is mixed with certain portions of gum-mastich and gum-Sandarach, for the purpose of rendering its colour paler, which is a desirable circumstance in some of the works to which it is applied*⁵⁰⁸⁹.

Vemos que se añadían almáciga y sandáracas para aclarar el tono del barniz, lo que se hacía necesario en algunos casos que el autor no especifica, pero que se trataría con toda seguridad de muebles contruidos en maderas claras.

Nicholson aclara que este sistema se diferenciaba del barnizado por la forma en que se aplicaba a los objetos y que consistía en frotarlo sobre la superficie con un paño fino, utilizando aceite y alcohol durante el proceso. Además aporta la fórmula exacta para confeccionar el barniz:

*It differs from varnishing in the manner of applying it to the articles. This is done by rubbing it upon their surface with a fine cloth, and using oil and spirit of wine during the process... Shell-lac, three parts; Gum-mastich, one part; Gum-Sandarach, one part; Spirit of wine, 40 parts*⁵⁰⁹⁰.

Seguidamente, se refiere con detalle el proceso de aplicación del barniz para lo cual se comienza describiendo la forma de confeccionar el tampón: *In applying it to large surfaces, use a rubber formed of a flat coil of thick woollen cloth... this rubber is to be securely bound with thread, to prevent it from uncoiling when it is used*⁵⁰⁹¹. Comprobamos que se utilizaba un trozo de tejido de lana que se ataba con hilo para evitar que el tampón se dehiciera al barnizar.

La parte plana del tampón se humedecía con el barniz y a continuación se cubría con tela de lino suave doblada, recogiendo el sobrante por la parte posterior para formar una especie de puño que permitía agarrar el tampón al barnizar. La parte exterior de la tela se impregnaba con un poco de aceite de linaza crudo, teñido o no con alcaña. El proceso comenzaba frotando la superficie suave y rápidamente con el tampón, haciendo pequeños círculos:

*The varnish is to be applied to the middle of the flat face of the rubber by shaking up the bottle containing it against the rubber... The face of the rubber must next be covered by a soft linen-cloth doubled, the remainder of the cloth being gathered together at the back of the rubber to form a handle to hold it by, and the face of the cloth must be moistened with a little raw linseed-oil (which may either be coloured with alkanet-root, or not) applied upon the finger to the middle of it, and the operation be commenced by quickly and lightly rubbing the surface of the article to be polished in a constant succession of small circular strokes...*⁵⁰⁹².

⁵⁰⁸⁸ Ibídem nota anterior.

⁵⁰⁸⁹ Ibídem nota anterior. Los ingredientes de este barniz son los mismos que se citan en la que se considera la primera receta que aparece en Inglaterra para barnizar con el sistema del *French polish*. Gill, T., 1818, vol. XI, p. 119.

⁵⁰⁹⁰ Nicholson, P., 1826, cap. V, p. 30.

⁵⁰⁹¹ Ibídem nota anterior.

⁵⁰⁹² Ibídem nota anterior.

Explica el autor que el barniz del tampón, cubierto por el doblez de la tela, lo humedecía ligeramente por absorción y que el frotamiento de la superficie debía continuar hasta que la tela estaba casi seca: *The varnish is inclosed by the double fold of the cloth; which, by absorption, becomes merely moistened with it, and the rubbing of each place must be continued until it becomes nearly dry*⁵⁰⁹³. Entonces, el tampón se mojaba otra vez con barniz, pero sin aplicar aceite, y se volvía a frotar la superficie. La operación se repetía de la misma forma y después se volvía a aplicar barniz, ahora con aceite en el tampón. Después, se daban otras dos manos sin aceite y se continuaba con la misma secuencia hasta que el barniz adquiría un cierto grosor:

*The rubber may, for a second, coat, be wetted with the varnish without oil, and applied as before. A third coat mus also be given in the same manner; then a fourth, with a little oil, which must be followed, as before, with two others without oil; and thus proceeding until the varnish has acquired some thickness, which will be after a few repetitions...*⁵⁰⁹⁴.

Seguidamente, se aplicaba un poco de alcohol en la parte interior del tampón, una vez que se había humedecido el mismo con barniz, y se volvía a cubrir con la tela. El tampón debía frotarse de forma rápida y uniforme en toda la superficie, lo que contribuía a alisarla y conferirle brillo:

*Then a little spirit of wine may be applied to the inside of the rubber after wetting it with the varnish, and being covered with the linen as before, it must be very quickly and uniformly rubbed over every part of the surface which will tend to make it even, and very much conduce to its polish*⁵⁰⁹⁵.

A continuación, la tela se mojaba con un poco de alcohol y aceite pero sin barniz, frotándose la superficie hasta que secaba casi por completo. El proceso podía repetirse aplicando alcohol en el tampón hasta que la superficie estuviera totalmente lisa y presentara un bello pulimento:

*The cloth must next be wetted a little with spirit of wine and oil without varnish, and the surface being rubbed over... until it is nearly dry... and if it be found that it is not complete, the process must be continued with the introduction of spirit of wine in its turn, as directed, until the surface becomes uniformly smooth, and beautifully polished...*⁵⁰⁹⁶.

Por otro lado, el autor afirma que este método no se destinaba sólo a los escritorios de lujo o a objetos de reducidas dimensiones sino que podía aplicarse, de forma mucho más satisfactoria que el pulimento al aceite o a la cera, en mesas y otras obras de gran tamaño: *...the process, instead of being limited to the polishing of rich cabinets, or other smaller works, can now be applied to tables, and other large pieces of furniture, with very great advantages over the common way of polishing with wax-oils, & c.*⁵⁰⁹⁷. Además, Nicholson indica que cuando el color de la madera era oscuro se debía recurrir a un pulimento más duro elaborado con una parte de goma laca por ocho partes de alcohol: *When the colour of the wood to be polished is dark, a harder polish may be made by making a composition of one part of shell-lac and eight parts of spirit of wine, and proceed as before*⁵⁰⁹⁸.

⁵⁰⁹³ Ibídem nota anterior.

⁵⁰⁹⁴ Ibídem nota anterior.

⁵⁰⁹⁵ Ibídem nota anterior.

⁵⁰⁹⁶ Ibídem nota anterior.

⁵⁰⁹⁷ Nicholson, P., 1826, cap. V, p. 31.

⁵⁰⁹⁸ Ibídem nota anterior.

También informa este autor que para las partes rehundidas, las talladas, las que no estarían sometidas al uso o aquellas a las que resultaba difícil acceder con el tampón se utilizaba un barniz al alcohol, elaborado sin goma laca y más espeso que el empleado en el procedimiento arriba descrito. Dicho barniz se extendía a brocha o con pincel de pelo, al igual que se hacía en los otros sistemas de barnizado:

*For work polished by the French polish, the recesses, or carved work, or where the surfaces are not liable to wear, or difficult to get at with the rubber, a spirit varnish made, without lac, and considerably thicker than that used in the above process, may be applied to those parts with a brush or hair-pencil, as is commonly done in other modes of varnishing*⁵⁰⁹⁹.

Por último, se menciona que el barnizado a tampón no era apropiado para las mesas de comedor ni tampoco para otros objetos que pudieran estar expuestos a un grado de calor considerable. Concluye diciendo que, debido al bello efecto que con él se conseguía, había propiciado a veces su inapropiada aplicación:

*The French polish is not proper for dining-tables, nor for any thing where it is liable to be partially exposed to considerable heat; but the beautiful effect it produces has caused it sometimes to be improperly applied*⁵¹⁰⁰.

En este texto se dedica también un espacio al barnizado tradicional, citándose en primer lugar los tipos de muebles que recibían ese acabado, como cajas y otras menudencias además de los objetos tallados que resultaban difíciles de pulimentar. Así mismo, se señala que en los últimos tiempos el barniz se había empleado también en mesas, aparadores y sillas. Además, se recomienda comprar el barniz ya confeccionado dado que su elaboración resultaba cara y tediosa:

*There are several species of furniture which are varnished; such as works in white wood, boxes, and other small articles much used, and carved work, which is difficult to polish. Lately, varnish has also been used for tables, side-boards, and chairs. The best method of proceeding is to purchase the varnish ready made for use, as the process of making is tedious and expensive*⁵¹⁰¹.

Con relación al barniz de copal el autor afirma que era muy duradero, transparente y uno de los más bellos y perfectos para las maderas coloreadas, a las que su ligero tono marrón no perjudicaba. Al ser difícil de confeccionar podía adquirirse de los comerciantes de lacas y de los fabricantes de carruajes:

*Copal varnish is of an extremely durable kind; it is transparent, and forms one of the most beautiful and perfect varnishes for coloured wood, where a slight tinge of brown is not objectionable. It is difficult to make, but may be procured of japan-manufacturers or coach-makers. It may be used for various articles, and is the only species which succeeds for dining-tables. The coats should be laid on as thinly as possible, and allowed to become well dry between each*⁵¹⁰².

Vemos que podía aplicarse en diferentes objetos y que además era el único barniz apropiado para las mesas de comedor. Al extenderlo, las capas debían ser lo más finas posible y dejarse secar cada una de ellas antes de extender la siguiente.

⁵⁰⁹⁹ Ibídem nota anterior.

⁵¹⁰⁰ Ibídem nota anterior.

⁵¹⁰¹ Ibídem nota anterior.

⁵¹⁰² Ibídem nota anterior.

También se habla del que se denomina “barniz duro blanco”, que era el utilizado en las maderas de tonos claros y del que el autor dice que existían varias fórmulas para confeccionarlo, recomendando elegir siempre gomas incoloras. Además, proporciona una receta para preparar un barniz incoloro a base de sandárac y trementina de Venecia, disueltas a fuego suave en alcohol:

*For light coloured woods, hard white varnish is used. Various receipts are given for this purpose, in all of which particular attention must be given to choosing colourless gums. A fine colorless varnish may be made by dissolving four parts of gum-Sandarach, and one part of Venice turpentine, in 16 parts of spirit of wine by a gentle heat*⁵¹⁰³.

Asimismo, cita un barniz que utilizaban los artistas franceses elaborado con sandárac, almáciga, elemi y aceite de lavanda diluidos en alcohol al baño de María. Una vez fría la mezcla, se filtraba para su uso:

*A more compound varnish is used by the French artists; it consists of Spirit of wine, 32 parts; Gum-Sandarach, 5 parts; Mastich, 2 parts; Gum-elemi, 1 part; Oil of lavender, 1 part. The whole being dissolved in a vessel placed in a water-bath kept at such a temperature that the spirit does not boil. After the solution is cold, it is to be filtered for use*⁵¹⁰⁴.

En cuanto al procedimiento para aplicar estos barnices, Nicholson señala que se extendían de cuatro a seis capas, dejando secar cada una de ellas antes de dar la siguiente. Cuando la última estaba seca, se pulía la superficie con trípoli y agua con un tampón compacto de lana o de tela, lavándose seguidamente la misma con agua. Por último, se frotaba con un paño de lino fino y salvado de trigo:

*From four to six coats of either of these varnishes are laid on the work, taking care to let each coat become perfectly dry before another be added; and when the last coat is dry, the work must be polished with tripoli and water, by means of a compact rubber of drugget or list, and the surface being next washed with water, it is finally rubbed off with a clean fine linen rag and bran*⁵¹⁰⁵.

También en el año 1826 Peter Nicholson junto a su hijo Michael Angelo publican *The Practical Cabinet maker, Upholsterer, and Complete Decorator*⁵¹⁰⁶. Se trata de un diccionario de artes y oficios en el que se describen, al igual que en la obra anterior y en los mismos términos, las diferentes operaciones relativas a los acabados del mobiliario, motivo por el que no recogemos aquí sus contenidos.

En 1827 se edita en Londres el tratado anónimo *Painter's, Gilder's and Varnisher's Manual*⁵¹⁰⁷. En esta obra se realizan una serie de consideraciones sobre los barnices y se destaca que eran incontables los que podían obtenerse mezclando diferentes sustancias, por lo que escapaba a los objetivos del texto referirse a todos ellos:

*The number of different varnishes to be obtained by various method of mixing together the substances from which they can be manufactured, is endless, and it would be altogether from the purpose and nature of this little work to attempt any thing like a description of them*⁵¹⁰⁸.

⁵¹⁰³ Ibídem nota anterior.

⁵¹⁰⁴ Ibídem nota anterior.

⁵¹⁰⁵ Nicholson, P., 1826, cap. V., p. 32.

⁵¹⁰⁶ Edición consultada, Londres 1973.

⁵¹⁰⁷ Ed. consultada 1830. Existe también otra edición del año 1836.

⁵¹⁰⁸ Anónimo, 1830, pp. 63, 64.

Además, se indica que muchos de los barnices sólo los utilizaban los artistas, por lo que no tenían cabida en la obra. Otros eran únicamente experimentos de estudiantes de química, cuyo coste de ejecución y tiempo invertidos en su preparación hacía que fueran inaplicables en la práctica:

*Many of them, indeed, are only useful to the artist, and are therefore not entitled to place here, while others are merely proofs of the ingenuity of chemical students, and from the expense or sacrifice of time attending their preparation, are not adapted for practical purposes*⁵¹⁰⁹.

Asimismo, se afirma que cada barnizador poseía al menos una o dos recetas propias, cuyas bondades residían principalmente en la opinión de estos artesanos: *Almost every varnisher, too, has at least one or two compositions peculiar to himself, the superior value of which rests chiefly in his own opinion*⁵¹¹⁰.

Por último, se menciona que en las grandes ciudades y pueblos los barnices podían adquirirse ya confeccionados. Sin embargo el autor, en atención a aquellos que no vivieran en dichos lugares o que prefirieran preparar sus propios barnices, proporciona algunas fórmulas, extraídas de fuentes modernas y reconocidas, para fabricar aquellos más habituales:

*In large towns and cities, moreover, the varnishes in common use can easily be purchased ready made; but for the benefit of those who may not have this convenience, or who prefer preparing their own varnishes, I shall here add a few simple recipes, from modern and approved sources, for making those that are in the most general use*⁵¹¹¹.

El primer barniz que aparece en el texto, considerado el mejor de todos aquellos más comunes cuyo disolvente era el alcohol, se confeccionaba con goma laca. Además, se especifica que hasta entonces su uso había sido limitado debido a la tonalidad marrón amarillenta de esta resina que unificaba el aspecto de todos los objetos sobre los que se aplicaba. Sin embargo, el autor añade que en el año 1827 se había inventado un método para confeccionar una goma laca totalmente incolora:

*Shell-lac varnish. The best of the common spirit varnishes is that made with shell-lac. Hitherto the use of it has been limited, in consequence of its possessing a brown yellowish colour, which made it unfit for all articles which that tint would injure; but within the present year (1827), Professor Hare, of Philadelphia, has made the arts a valuable present of the following method of producing it perfectly colourless*⁵¹¹².

En función de ese dato, el autor pronostica que el barniz de goma laca sería a partir de entonces el más utilizado de todos ya que poseía las propiedades de un buen barniz al alcohol, en mayor medida que cualquier otro confeccionado con resinas diferentes, y era mucho más barato:

*It is to be presumed that, now that shell-lac varnish is thus rendered universally applicable, it will be the most used of any; as it possesses all the properties of a good spirit varnish, in a higher degree than any of the other resins, and costs at the same time much less*⁵¹¹³.

⁵¹⁰⁹ Anónimo, 1830, p. 64.

⁵¹¹⁰ Ibídem nota anterior.

⁵¹¹¹ Ibídem nota anterior.

⁵¹¹² Anónimo, 1830, pp. 64, 65.

⁵¹¹³ Anónimo, 1830, p. 66.

Además, se informa de que podía obtenerse goma laca de diferentes tonalidades añadiendo al barniz cualquier color, previamente mezclado con alcohol o esencia de trementina para suavizarlo:

*Shell-lac of various colours may be made by using any colour in fine powder with the varnish, in the following manner: Rub up the colour with a little alcohol, or spirits of turpentine, till it becomes perfectly smooth; then put it into the cup with the varnish*⁵¹¹⁴.

A continuación se recogen una serie de recetas para confeccionar barnices que, en su mayor parte, son idénticas a las que se citan en el texto de G.A.S., como el *Linseed oil varnish*⁵¹¹⁵, el *Copal varnish*⁵¹¹⁶ o el *White Hard Varnish*⁵¹¹⁷.

También se incluye un barniz denominado *Turpentine varnish* a base de colofonia disuelta en aceite de trementina: *Take five rounds of good clear resin, pound it well, and put into a gallon of oil of turpentine; boil the mixture over a stove till the resin is perfectly dissolved; and when cool, it will be fit for use*⁵¹¹⁸. Otro titulado *Varnish for violins, etc.*, elaborado con almáciga, alcohol y barniz de trementina, se consideraba muy apropiado para muebles de ciruelo, caoba y palorosa: *Take a gallon of rectified spirits of wine, twelve ounces of mastic, and a pint of turpentine varnish.... This varnish is also very useful for furniture of plum-tree, mahogany, or rosewood*⁵¹¹⁹.

En este texto se hace además una serie de comentarios sobre los barnices. Así, se menciona que era habitual, a la hora de confeccionar aquellos al alcohol, mezclar vidrio o arena con las gomas o resinas con el fin de acelerar la penetración del alcohol en todas las partes de la mezcla: *It is a common practice in the manufacture of spirit varnishes, to mix glass or sand with the gum or resin, for the purpose of enabling the alcohol to penetrate more readily into all parts of the mass...*⁵¹²⁰ También se indica que los barnices de calidad elaborados con alcohol eran más brillantes y delicados, pudiendo aplicarse con éxito en los muebles y otros elementos decorativos de los interiores. Otra ventaja de estos barnices era que permitían el rebarnizado de la superficie sin excesivo problema. Sin embargo, tenían poco cuerpo y no eran muy duraderos al extenderse sobre superficies coloreadas o en aquellas expuestas a la intemperie:

*Good varnishes, prepared with spirits of wine, are very clear, brilliant, and delicate, and may be applied with success to furniture, and to fancy ornaments which are kept within doors, and admit of re-varnishing easily; but they have not body nor durability enough for coloured grounds... or any articles exposed to the weather...*⁵¹²¹.

Estos barnices se consideraban inferiores a los grasos debido a que el aceite por si mismo formaba el barniz al repetirse su aplicación, mientras que el alcohol desaparecía sin dejar rastro: *... their inferiority to oil varnishes is evident, from the circumstance that oils will of themselves form varnishes by repeated application, whereas spirits of wine alone, so applied, disappear without leaving any trace*⁵¹²².

⁵¹¹⁴ Ibídem nota anterior.

⁵¹¹⁵ Anónimo, 1830, p. 67. *Oil Varnish* en G.A.S., 1837, p. 49.

⁵¹¹⁶ Anónimo, 1830, pp. 67, 68. *Copal Varnish* en G.A.S., 1837, p. 40.

⁵¹¹⁷ Anónimo, 1830, p. 75. *The Best White Hard Varnish* en G.A.S., 1837, p. 45.

⁵¹¹⁸ Anónimo, 1830, p. 67. *Turpentine varnish* en G.A.S., 1837, p. 49.

⁵¹¹⁹ Anónimo, 1830, p. 75.

⁵¹²⁰ Anónimo, 1830, p. 81.

⁵¹²¹ Anónimo, 1830, p. 82.

⁵¹²² Ibídem nota anterior.

Por último, se dice que los barnices confeccionados con trementina u otros aceites eran muy superiores a aquellos al alcohol al ser flexibles, suaves y brillantes así como duraderos. Además, se pulían mejor y se resquebrajaban menos:

*Varnishes made with turpentine or other oils, are much superior in many respects to those prepared with spirits of wine. They are pliable and smooth, as well as brilliant and durable. They yield better to the operation of polishing, and are less liable to crack.*⁵¹²³

También se hace referencia al pulimento de los barnices y se proporcionan fórmulas al efecto que son prácticamente iguales a las que aparecen en el texto anónimo del año 1825 atribuido a G.A. Siddons, antes analizado. Asimismo, se incluye una serie de recetas para confeccionar barnices aplicables con el sistema del *French polish* que también se toman de dicho texto, cambiando ligeramente su nombre en ocasiones: *Polish for Dark-coloured Woods*⁵¹²⁴, *Polish for Tunbridge Ware Goods & c.*⁵¹²⁵, *Carver's Polish*⁵¹²⁶, *French Polish*⁵¹²⁷, *Water-proof Polish*⁵¹²⁸.

En cuanto al sistema de barnizado a tampón se indica que existía una forma de utilizar el barniz de goma-laca, que a veces se denominaba “pulimento Alemán”, aunque más habitualmente se conocía como “pulimento Francés”:

*There is a mode of using shell-lac varnish which is sometimes denominated the German, but more commonly the French, mode. It merits to be generally known, as the process is easy and economical, and the effect beautiful. It has been much employed by cabinet and musical instrument makers, but is not yet so extensively practised as it merits to be.*⁵¹²⁹

Vemos que en el texto se señala que dicho método merecía ser universalmente conocido ya que el proceso era sencillo, económico y el efecto que producía muy bello. Se añade que, aunque se había empleado mucho en las obras de ebanistería y en instrumentos musicales, aún por entonces no se recurría tanto a él como se debería. La descripción del proceso⁵¹³⁰, que no incluimos aquí por economía de espacio, es muy parecida a la que figura en el texto de G.A.S.⁵¹³¹

Con relación al encerado se apunta que a veces era preferible su uso al de cualquier barniz, especialmente en el caso de sillas, mesas y otros muebles de madera de nogal de uso diario: *In some instances the application of wax merely is preferred to any varnish; particularly in the case of chairs, tables, & c. of walnut-tree wood, in daily use...*⁵¹³².

Se describe además un método para confeccionar la cera que consistía en derretir al fuego cera blanca y amarilla, a lo que después se añadía esencia de trementina. Cuando enfriaba totalmente se obtenía una especie de pomada que, al aplicarla sobre los muebles, se frotaba siguiendo el procedimiento habitual:

⁵¹²³ Ibídem nota anterior.

⁵¹²⁴ Anónimo, 1830, p. 87. *An Improved Varnish*, en G.A.S., 1837, p. 75.

⁵¹²⁵ Anónimo, 1830, p. 88. *Bright Polish*, en G.A.S., 1837, p. 76.

⁵¹²⁶ Ibídem nota anterior. *Strong Polish*, en G.A.S., 1837, pp. 77, 78.

⁵¹²⁷ Anónimo, 1830, p. 89. *The True French Polish*, en G.A.S., 1837, pp. 74, 75.

⁵¹²⁸ Anónimo, 1830, p. 89. *Water-proof Polish*, en G.A.S., 1837, p. 76.

⁵¹²⁹ Anónimo, 1830, pp. 127-128.

⁵¹³⁰ Anónimo, 1830, pp. 128-130.

⁵¹³¹ G.A.S., 1837, pp. 73, 74.

⁵¹³² Ibídem nota anterior.

*Put two ounces of white and yellow wax over a moderate fire... and when it is quite melted, add four ounces of the best spirits of turpentine. Stir the whole until it is entirely cool, and you will have a pomade fit for waxing furniture, which must be rubbed over it according to the usual method...*⁵¹³³.

Además, se recoge una fórmula para confeccionar otra mezcla de cera titulada *To make Paste for Furniture* que copia al pie de la letra de G.A.S.⁵¹³⁴ así como otra para elaborar un aceite a emplear en el mobiliario *To make Oil for Furniture*⁵¹³⁵.

En el año 1829 se edita *The Complete Cabinet Maker's and Upholsterer's Guide*, escrita por C. D. Strokes. En esta obra se repiten las recetas para confeccionar el *French polish*⁵¹³⁶ que figuran en *The Cabinet-Maker's Guide* de G.A.S del año 1825 así como otra titulada *True French Polish*⁵¹³⁷ que es prácticamente idéntica a la primera que proporciona Richard Brown en 1820⁵¹³⁸.

En el año 1833 John Claudius Loudon publica *An Encyclopedia of Cottage Farm*⁵¹³⁹, donde se describen muebles destinados a casas de campo, indicándose la forma en que debían ornamentarse y acabarse. Así, en relación con las *Windsor chairs*, a las que considera de las mejores sillas de cocina utilizadas en los condados del interior de Inglaterra, señala que aunque podían ir pintadas por lo general se teñían con ácido sulfúrico y campeche o bañaban repetidamente con agua de alumbre que llevaba un poco de tártaro, y por último se daban varias manos de extracto de palo de Brasil⁵¹⁴⁰:

*...a Windsor chair, one of the best kitchen chairs in general use in the midland counties of England... These chairs are sometimes painted, but more frequently stained with diluted sulphuric acid and logwood; or by repeatedly washing them over with alum water, which has some tartar in it; they should afterwards be washed over several times with an extract of Brasil wood*⁵¹⁴¹.

El color resultante era un rojo parecido al de la caoba. Después de teñida la silla se impregnaba con aceite y se frotaba durante bastante tiempo con paños de lana: *The colour given will be a sort of red, not unlike that of mahogany; and afterwards oiling the chair and rubbing it well, and for a long time, with woollen cloths...*⁵¹⁴².

También se podía confeccionar un tinte con cal apagada en orina que se extendía en caliente: *...Quicklime slacked in urine, and laid on the wood while hot, will also stain it of a red colour; and this is said to be the general practice with the Windsor chair manufacuterers in the neighbourhood of London*⁵¹⁴². Este era el procedimiento que utilizaban habitualmente los fabricantes de *Windsor chairs* de las inmediaciones de Londres.

⁵¹³³ Anónimo, 1830, p. 132.

⁵¹³⁴ Anónimo, 1830, p. 194. *To make Paste for Furniture*, en G.A.S., 1837, p. 181.

⁵¹³⁵ Anónimo, 1830, p. 195. *To make Furniture Oil*, en G.A.S., 1837, p. 182.

⁵¹³⁶ Strokes, C. D., 1829, pp. 102, 103, 104.

⁵¹³⁷ Strokes, C. D., 1829, p. 102.

⁵¹³⁸ Brown, R., 1835, p. 67.

⁵¹³⁹ Edición consultada 1846.

⁵¹⁴⁰ Loudon, J. C., 1846, p. 319.

⁵¹⁴¹ Ibídem nota anterior.

⁵¹⁴² Loudon, J. C., 1846, p. 320.

Asimismo se refiere a las sillas de salón o *Parlour chairs*, realizadas en madera de haya. Éstas podían teñirse para imitar la caoba utilizando ocre rojo aglutinado con agua de cola aplicado en caliente. Al secar el tinte, se frotaba la silla con paños de lana hasta que adquiría el color apropiado y después se barnizaba y pulía la superficie:

*They are usually made of beech, and may be stained to imitate mahogany, by the following process: Wash the wood...with red ochre mixed with thin glue water, quite hot; when dry, rub the chair well with woollen cloths, till it assumes a good colour, and afterwards varnish and polish it...*⁵¹⁴³.

Para obtener un bello color negro se empleaba una solución de cobre y aguafuerte, de la que se daban varias capas a brocha sobre la madera. A continuación, se aplicaba una decocción de campeche hasta que el color adquiría la intensidad adecuada:

*A very fine Black may be produced by brushing the wood over several times with a solution of copper in aquafortis, and afterwards with the decoction of logwood, repeated till the colour be of sufficient force... The blacks may be varnished as the other colours*⁵¹⁴⁴.

Vemos que los tonos negros se barnizaban del mismo modo que el resto de los colores.

Para lograr un color caoba oscuro se empleaba una infusión de rubia y campeche. Este tinte se extendía varias veces a brocha sobre la madera y cuando secaba se bañaba con agua, en la que se había disuelto potasa:

*...For a dark mahogany, take the infusion of madder... and...two ounces of logwood: and when the wood has been brushed over several times, and is dry, wash it over with water in which pearl ashes have been dissolved, in the proportion of a quarter of an ounce to a quart. The wood, in the better kind of work, should be afterwards varnished with three or four coats of seed-lac varnish; but the coarse work, resin and seed-lac varnish may be used, or the articles may be well rubbed over with drying oil*⁵¹⁴⁵.

Los muebles de más calidad debían acabarse después con tres o cuatro capas de barniz de goma laca, mientras que en aquellos más comunes podía utilizarse un barniz de dicha resina y colofonia o pulimentarse con aceite secante. Esta información la proporciona ya Dossie en el siglo anterior en su obra *The Handmaid to the Arts*⁵¹⁴⁶.

Loudon menciona también que las denominadas *Fancy chairs*⁵¹⁴⁷ podían realizarse en palorosa, arce, *satinwood* u otras maderas finas y barnizarse con el sistema del *French polish*:

*...fancy chairs for drawing rooms; they may be made of rosewood, maple, satin, or any other kind of fancy wood; and French polished (that is, polished and varnished with a particular composition invented in Paris, and brought to this country after the peace of 1814)*⁵¹⁴⁸.

⁵¹⁴³ Ibídem nota anterior.

⁵¹⁴⁴ Ibídem nota anterior.

⁵¹⁴⁵ Loudon, J. C., 1846, p. 321.

⁵¹⁴⁶ Dossie, R., 1758, p. 440.

⁵¹⁴⁷ Podrían traducirse como “sillas de fantasía”, una definición que aparece en el membrete de determinadas casas comerciales de la época en España.

⁵¹⁴⁸ Loudon, J. C., 1846, p. 1061.

Vemos que en el texto se aclara que se trataba de pulir y barnizar a la vez la madera con una mezcla especial inventada en París e introducida en Inglaterra después de la paz de 1814.

El autor especifica además que en las grandes ciudades, como Londres y Edimburgo, donde el arte de pulimentar los muebles constituía una actividad aparte, llamada *French polish*, era con diferencia la mejor manera de sacar a la luz la belleza de la madera y conferirle un brillo y riqueza de color como ningún método inventado hasta entonces conseguía producir:

*The Polishing of Chairs and other Furniture is a matter which should not be lost sight of by any purchaser. In large towns, such as London and Edinburgh, where the art of polishing furniture forms a distinct occupation, what is called the French polish is by far the best for bringing out the beauties of the wood, and giving it a brightness and richness of the colour which nothing else hitherto invented can produce. An important advantage of the French polish is, that is not liable to crack or show scratches, like varnish*⁵¹⁴⁹.

Vemos que el autor afirma también que otra ventaja de este acabado era que no se resquebrajaba, a diferencia de lo que sucedía con el barniz aplicado con el sistema tradicional.

Por todo ello Loudon recomienda utilizar el “pulimento francés” en todos los muebles destinados a los cuartos de estar, así como en objetos de calidad de bibliotecas y vestidores. Sin embargo señala, en relación a las mesas de comedor, que un tal Mr. Dalziel consideraba que el mejor de todos los pulimentos para los tableros era el aceite de linaza, que se frotaba enérgicamente con cualquier paño suave durante varias horas hasta que brillaban. Este acabado podía mantenerse con poco trabajo y resistía el contacto con platos calientes y agua hirviendo mejor que cualquier otro pulimento incluido el *French polish*:

*Wherever, therefore, the French mode of polishing is practised, we would recommend its adoption at least for all drawingroom furniture, and for the finer articles of libraries and dressing-rooms. For dining-tables, Mr. Dalziel states that by far the best polish for the tops is cold-drawn linseed oil alone, rubbing them hard with any soft cloth for a period of several hours till they are got to a bright polish, which, when once obtained, can be kept up with little labour, and will stand hot dishes and boiling water better than French or any other polish*⁵¹⁵⁰.

Por otro lado, el autor afirma que el pulimento habitualmente utilizado por los ebanistas se confeccionaba con cera de abejas, esencia de trementina y una pequeña proporción de colofonia. Cuando la mezcla se había disuelto, se extendía sobre la madera y se frotaba inmediatamente con paños suaves. Para pulir objetos tallados la cera se aplicaba con una brocha suave para poder extender una capa muy fina, mientras que para frotarla se empleaba otra brocha un poco más dura:

*The ordinary polish used by cabinet-makers consists of bee's wax mixed with spirits of turpentine and a small proportion of rosin. When this has been dissolved together, the wood to be polished is thinly washed over with it, and it is immediately afterwards rubbed off by clean soft cloths. For polishing carved work, a clean soft brush must be used for laying it very thinly on, and another brush, in a very slight degree harder, must be employed for rubbing it off*⁵¹⁵¹.

⁵¹⁴⁹ Loudon, J. C., 1846, p. 1064.

⁵¹⁵⁰ Loudon, J. C., 1846, pp. 1063, 1064.

⁵¹⁵¹ Loudon, J. C., 1846, p. 1064.

En este texto también se indica que ciertas camas de cuatro postes con la cornisa de caoba se acababan con el sistema del *French polish*: ...*four-post bedstead and furniture, with the cornice of mahogany, and French polished...*⁵¹⁵².

En el año 1850 se publica en Londres *The Practical Carver and Gilder's Guide and Picture Frame-Maker's Companion*, escrito por el arquitecto F. Riennel. En este texto se recogen varios sistemas para pulimentar la superficie de los muebles. En primer lugar, se cita uno para la madera de roble a base de cera de abejas amarilla de la mejor calidad disuelta en esencia de trementina. La mezcla, que debía tener la consistencia de la mantequilla, se aplicaba con un trapo de algodón frotando enérgicamente para que penetrara en el poro de la madera. Después, se volvía a friccionar con paños de algodón o de lana hasta que la superficie brillaba y dejaba de estar pegajosa:

*Polish for Wainscot Work. Take the best yellow bees-wax... put it into a glazed earthen pan, add as much spirits of turpentine as will cover it, and let it dissolve without hear, stirring it occasionally, it will then be of the consistence of butter... this mixture must be applied with a linen rag on the places you wish to polish rubbing it well into the grain; after which, with clean cloths, either linen or wollen, rub it well till it has a good gloss and does not feel sticky if the finger is applied to it...*⁵¹⁵³.

Asimismo, se cita un método para confeccionar un aceite a utilizar también como acabado de la madera de roble. Éste consistía en mezclar aceite de linaza, esencia de trementina y un trozo de cal del tamaño de una pelota de cricket. Todo ello se dejaba cocer a fuego lento en el horno o cerca del fuego durante dos o tres horas y después se colaba a través de una gasa gruesa:

*Oil for Wainscot Work. Take of the best linseed oil one quart to which add half a pint of the best spirits of turpentine and a piece of lime about the size of a cricket-bal, broke in pieces; let it simmer on a stove or near the fire covered over for two or three hours, then strain it through a coarse cloth and keep it for use*⁵¹⁵⁴.

Este aceite se extendía con un cepillo y se dejaba actuar durante veinticuatro horas antes de eliminarlo frotando con un paño y polvo de madera de roble. Por último, se pulía la superficie con un paño de algodón: *It must be put on with a brush, and when it has laid on the work about twenty four hours rub it off with a wollen cloth and some oak saw-dust, and finish with a clean linen rag*⁵¹⁵⁵.

Además, se describe otro sistema para enfatizar el color de la madera utilizando aceite de linaza, litargirio y esencia de trementina, a la que se había añadido cúrcuma para colorearla. Este aceite se consideraba excelente ya que subía el color de la madera y se utilizaba de la misma forma que el anterior:

Another oil to highten the colour. Linseed oil one quart; litharge half an ounce; then strain off; take now about half a pint of spirits of turpentine, and put to it as much as you will of pounded turmeric, till a sufficiency of the colour is extracted; strain it off, and add to the oil; it will be found excellent, as it hightens the colour of the wood and it is to be used the same the

⁵¹⁵² Loudon, J. C., 1846, p. 1079.

⁵¹⁵³ Riennel, F., 1850, p. 18.

⁵¹⁵⁴ Riennel, F., 1850, p. 19.

⁵¹⁵⁵ Ibídem nota anterior.

*foregoing... The process may be repeated two or three times, letting a day or two intervene...*⁵¹⁵⁶.

El proceso podía repetirse dos o tres veces, dejando un intervalo de dos o tres días entre cada aplicación. Riennel recoge también un procedimiento para pulir con aceite la madera de caoba que copia literalmente de G.A.S. y que titula *Polishing oil for Mahogany*⁵¹⁵⁷.

Por último, se cita un método para imitar el aspecto de la caoba en cualquier madera de poro compacto. Éste consistía en frotar la madera, previamente alisada, con aguafuerte, y aplicar después un tinte confeccionado con sangre de drago y sosa diluidos en alcohol. Este tinte debía colarse y aplicarse varias veces en la madera con un cepillo:

*To give any close grained wood the appearance of mahogany. The surface of the wood must first be planed smooth, and then rubbed with weak aqua-fortis; after which it is to be finished with the following varnish: to three pints of spirits of wine is to be added four ounces and a half of dragon's blood, and an ounce of soda, which have previously ground together; after standing some time, that the dragon's blood may be dissolved, the varnish is to be strained, and laid on the wood with a soft brush. This process is to be repeated...*⁵¹⁵⁸.

El autor describe también un sistema que denomina *The French Method of Polishing* que toma de G.A.S.⁵¹⁵⁹. Además menciona otro método que considera el más barato, sencillo y con el que se mejoraba en gran medida el color natural de la madera. Se trataba de impregnar el objeto con aceite de linaza y frotarlo después durante un corto periodo de tiempo hasta que adquiría un brillo reluciente:

*Cheap oil Polish. The cheapest and most simple polish is... to oil the article with linseed oil, when by oiling and rubbing for a short time a bright gloss will be produced, and the natural colour of the wood will show too much advantage. When it is required to darken the colour, alkanet root, dragon's blood or other colouring matters which dissolve in oil slightly heated, are mixed with the above*⁵¹⁶⁰.

Cuando se deseaba oscurecer el tono de la madera se podían añadir anchusa, sangre de drago u otras materias colorantes que se disolvían en el aceite templado⁵¹⁶¹.

En cuanto al *French polish* indica que si la madera era porosa o de grano abierto era necesario, antes de pulir, extender una capa de cola que al secar se lijaba. Esta operación tenía como objetivo rellenar el poro de la madera para evitar que ésta lo absorbiera, economizándose así tanto en gasto de material como en el tiempo de barnizado:

*French Polishing... If your work be porous, or the grain coarse, it will be necessary, previous to polishing, to give it a coat of clear size previous to your commencing with the polish; and when dry, gently go over it with ver fine glass paper; the size will fill up the pores and prevent the waste of the polish by being absorbed into the wood, and be also a saving of considerable time in the operation*⁵¹⁶².

⁵¹⁵⁶ Ibídem nota anterior.

⁵¹⁵⁷ Riennel, F., 1850, p. 25. G.A.S., 1837, p. 183.

⁵¹⁵⁸ Riennel, F., 1850, p. 59.

⁵¹⁵⁹ Riennel, F., 1850, p. 64. G.A.S., 1837, p. 69.

⁵¹⁶⁰ Riennel, F., 1850, pp. 64, 65.

⁵¹⁶¹ Riennel, F., 1850, p. 65.

⁵¹⁶² Riennel, F., 1850, p. 66.

El autor cita varias formulas para confeccionar barnices aplicables con dicho sistema que copia de G.A.S, tituladas *The True French Polish, An improved Polish, Water proof polish, Bright polish*⁵¹⁶³.

Otra fórmula que recoge el autor titulada *German Polish*, requería preparar previamente la madera frotándola con piedra pómez y aceite hasta que se alisaba. El único barniz que se utilizaba después era una solución de goma laca en alcohol, que podía teñirse de rojo con palo brasil o de amarillo con cúrcuma:

*The wood is prepared with pumice-stone rubbed flat, oiled, and then rubbed together till smooth. The only varnish then used is a solution of shel-lac in spirits of wine... Colour red with Brazil wood, and yellow by turmeric root...Before the preceding composition is applied, the furniture should be cleaned with hot beer, and all ink or other stains be removed*⁵¹⁶⁴.

Vemos que antes de dar el barniz el mueble debía limpiarse con cerveza caliente y eliminarse todas las manchas de tinta que pudieran existir.

Por otra parte, se incluye una receta para confeccionar otro barniz para muebles diluyendo una parte de cera blanca con ocho partes de petróleo. Esta mezcla se aplicaba, todavía templada, con un cepillo suave. Después se pulía la superficie con un paño grueso de lana:

*Varnish for Furniture. Melt one part of virgin's white wax with eight parts of petroleum, by a slight coat of this mixture on the wood with a fine brush while while warm, the oil will evaporate, and have a thin coat of wax, which should afterwards be polished with a coarse wollen cloth*⁵¹⁶⁵.

Vemos que no se trata de un barniz sino de un acabado a la cera.

Por último, se menciona un barniz excelente para los trabajos de ebanistería a base de goma laca, almáciga y sandárica disueltas en alcohol: *An excellent varnish for cabinet work. Take shell-lac one ounce and a half, gum mastic and gum sandarac of each half an ounce, spirits of wine twenty ounces...*⁵¹⁶⁶. Esta receta es idéntica a la que proporciona Gill en 1818⁵¹⁶⁷.

En el último cuarto del siglo XIX Richard Bitmead publica en Inglaterra *The practical french polisher and enameller*⁵¹⁶⁸. Se trata de una obra dedicada en gran parte al sistema del *French polish* que, según el autor, surge de los experimentos realizados para mejorar los empleados con mayor frecuencia a principios del siglo para pulir la superficie de los muebles. Unos métodos, a base de cera o aceite, que nunca se consideraron totalmente satisfactorios para los objetivos buscados con su aplicación y que consistían fundamentalmente en obtener superficies brillantes y sólidas⁵¹⁶⁹. Esta afirmación coincide con la que figura en ciertos textos de la segunda década de la centuria. Según Bitmead dicho sistema, como su propio nombre indica lo inventaron ebanistas franceses, se introdujo en Inglaterra unos cincuenta o sesenta años antes de

⁵¹⁶³ Riennel, F., 1850, pp. 66, 67, 68. GAS, 1837, pp. 74, 75, 76.

⁵¹⁶⁴ Riennel, F., 1850, p. 67.

⁵¹⁶⁵ Riennel, F., 1850, p. 71.

⁵¹⁶⁶ Ibídem nota anterior.

⁵¹⁶⁷ Gill, T., 1818, vol. XI, p. 119.

⁵¹⁶⁸ Esta obra se publica en Londres en 1873. Ed. cons. 1876 y 1910.

⁵¹⁶⁹ Bitmead, R., 1876, prefacio s/p.

cuando escribe el texto, si bien pasó cierto tiempo antes de que adquiriera un alto grado de perfección: *...as its name implies, is due to french cabinet makers. It was first introduced in England fifty or sixty years since: some time elapsed, however, before it was brought to a high state of perfection.*⁵¹⁷⁰ Asimismo, señala que este método lo llevaban a cabo en un principio los aprendices de taller, al ser ellos quienes por lo general pulimentaban a la cera el mobiliario. No obstante, según este autor, con el paso del tiempo se llegó a la conclusión de que para conseguir buenos resultados se necesitaba poseer una habilidad considerable, pasando a considerarse como un arte. Además, afirma que los primeros artesanos que adoptaron este método trabajaban en su taller con las puertas cerradas, por miedo a que el secreto de su éxito fuera descubierto. A partir de entonces, siguiendo con la opinión de Bitmead, el pulimento se convirtió en una rama separada del negocio de la ebanistería en Inglaterra.

*At first apprentices or porters were entrusted with the polishing, they having been usually called upon to do the wax polishing; but in course of time it was found that its successful adoption implied the possession of considerable skill, and it came to be regarded as an art of no little importance-so much so, that the early polishers who had perfected themselves used to work in a shop with closed doors, lest the secret of their success should be discovered. From that time polishing became a separate branch of the cabinet business*⁵¹⁷¹.

Asimismo, este autor recoge una cita de un artículo⁵¹⁷² que aparece el 22 de noviembre de 1823 en una revista denominada *Mechanics Magazine*:

The parisians have now introduced an entirely new mode of polishing, which is called plaque... The wood by some process is made to resemble marble, and has all the beauty of that article with much of its solidity. It is even asserted by persons who have made trial of the new mode, that water may be spilled upon it without staining it.

Vemos que el nuevo sistema de pulimento introducido por los franceses hacía que la madera pareciera mármol. Además, si se salpicaba con agua no se producían manchas.

Bitmead cita la receta original para elaborar el barniz a emplear con este sistema⁵¹⁷³, pero que según el autor dejó de usarse hacía años, a base de sandárica, goma laca y almáciga disueltas en alcohol⁵¹⁷⁴. A esta mezcla se podía añadir también vidrio molido y a veces trementina de Venecia, cuando se barnizaban maderas porosas. Antes de emplear el barniz la madera debía impregnarse con un poco de aceite de linaza, eliminándose después de la superficie el exceso de grasa con un trozo de franela vieja⁵¹⁷⁵. Este barniz, según el autor, aportaba un tono marrón a las maderas claras, lo que afectaba negativamente a su apariencia, en especial a las obras de marquetería. Este hecho motivó la búsqueda de un método para decolorar la goma laca, principal ingrediente de este sistema. Este objetivo se consiguió en 1827⁵¹⁷⁶ con un procedimiento que consistía en hervir la goma laca en agua con potasa, a la que una vez disuelta y fría se añadía cloro y por último se lavaba⁵¹⁷⁷.

⁵¹⁷⁰ Bitmead, R., 1876, p. 7.

⁵¹⁷¹ Bitmead, R., 1910, p. 18.

⁵¹⁷² Bitmead, R., 1876, p. 23.

⁵¹⁷³ Bitmead, R., 1876, p. 32.

⁵¹⁷⁴ Esta receta es la misma, aunque varían las proporciones, que publica Thomas Gill en 1818.

⁵¹⁷⁵ Bitmead, R., 1910, p. 18.

⁵¹⁷⁶ Este dato, como vimos en su momento, se recoge en el texto anónimo *Painter's, Gilder's and Varnisher's Manual* del año 1827. Ed. 1830, pp. 64, 65.

⁵¹⁷⁷ Bitmead, R., 1910, p. 22.

El autor describe a continuación el proceso de barnizado a *French polish* en términos semejantes al resto de los autores anteriormente analizados. Sin embargo, aporta un dato que no hemos localizado con anterioridad y que se refiere al uso de manteca de cerdo en lugar de aceite para impregnar el tampón, a la hora de barnizar el mobiliario de calidad realizado en raíz de padouk o de nogal. Esto se debía a que, al ser tan fina la chapa de dichas maderas, el aceite podía llegar al soporte y potenciar el desencolado de la misma. Además, se dice que la manteca de cerdo se utilizaba también cuando se deseaba preservar el color natural de la madera:

*For the best class of cabinet and pianoforte work in amboyna or burr walnut it is advisable not to use linseed-oil on the sole of the rubber when polishing, but the best hog's lard; the reason for this is that these veneers being so extremely thin and porous the oil will quickly penetrate through to the groundwork, softening the glue... Lard is also used on the above class of work when it is desirable to preserve the colour of the wood in its natural state*⁵¹⁷⁸.

Por otro lado en esta obra se describen los conocimientos que debía poseer el *French polisher*, es decir el artesano que aplicaba este tipo de acabado en los muebles. La descripción que facilita Bitmead es muy ilustrativa al respecto:

*For a french polisher to be considered a good workman he should in addition to his ordinary ability to lay on a good polish, posses considerable knowledge of the various kinds of woods used for furniture, as well as the most approved method of bringing out to the fullest extent their natural tones or hints; he should be able to improve inferior kinds of wood, and to stain, bleach or match any of the fancy materials to which his art is applied, in a manner that will produce the greatest perfection*⁵¹⁷⁹.

Asimismo menciona los materiales adecuados para teñir los barnices que, a grandes rasgos, eran anchusa o palo brasil para el color rojo, cúrcuma en polvo o goma guta para el amarillo, carbonato de soda y una pequeña cantidad de sangre de drago para el marrón y campeche, agallas, caparrosa o pigmento negro humo para el negro:

*The methods of dying polish or varnish are as follows: for a red, put a little alkanet-root or camwood dust into a bottle containing polish or varnish; for a bright yellow, a small piece of aloes; for a yellow, ground turmeric or gamboge; for a brown, carbonate of soda and a very small quantity of dragon's blood; and for black, a few logwood chips, gall-nuts, and copperas, or by the addition of gas-black*⁵¹⁸⁰.

En este texto se hace alusión también a un nuevo método denominado *charcoal polish*⁵¹⁸¹ inventado por los ebanistas franceses, con el que se obtenían superficies ebanizadas y que constituía un tinte y un acabado a la vez:

*A method known as "charcoal polishing" is now much used for producing the beautiful dead-black colour which seems to have the density of ebony. Its invention is due to the French cabinet-makers. The woods used by them are particularly well adapted for staining black or any other colour, limetree, beech, cherry, pear, soft mahogany, or any wood of a close grain being the woods usually selected*⁵¹⁸².

Dicho procedimiento consistía en dar a la superficie de madera una mano de alcanfor disuelto en agua y a continuación otra de agua de sulfato de hierro, a la que se había

⁵¹⁷⁸ Bitmead, R., 1910, p. 30.

⁵¹⁷⁹ Bitmead, R., 1910, p. 2.

⁵¹⁸⁰ Bitmead, R., 1910, p. 6.

⁵¹⁸¹ Bitmead, R., 1876, p. 50.

⁵¹⁸² Bitmead, R., 1910, p. 40.

añadido un poco de nuez de agallas. Estas sustancias penetraban en la madera y la teñían de forma permanente, a la vez que prevenían la acción biológica. Una vez seca la superficie, se frotaba con un cepillo duro en el sentido de la veta y, después, se restregaban las partes planas con carbón y aquellas talladas o denticuladas con polvo de carbón:

The first process is to give the work a coating of camphor dissolved in water... and immediately afterwards another coat composed of sulphate of iron-water with a few nut-galls added. These solutions... penetrate the wood and give it an indelible tinge, and also prevent insects from attacking it. After these coats are dry, rub the surface with a hard brush... the way of the grain, after which rub the flat parts with natural stick charcoal, and the carved or indented portions with powdered charcoal⁵¹⁸³.

Seguidamente, se frotaba la superficie con un trozo de franela fino impregnado con una mezcla de aceite de linaza y esencia de trementina. Todo el proceso se repetía varias veces, con lo que se conseguía que la superficie del mueble adquiriera un precioso negro mate y un bello pulimento:

The workman should have ready at the same time a preparation of linseed-oil and essence of turpentine (linseed oil one gill, and essence of turpentine one teaspoonful) a portion of which should be freely taken up with a piece of soft flannel and well rubbed into the work. These rubbings with the preparation and charcoal several times will give the article of furniture a beautiful dead-black colour and polish. This method of polishing is applied to the black-and-gold furniture, cabinets, etc., in imitation of ebony⁵¹⁸⁴.

Este sistema, que se utilizaba en los muebles negros y dorados, en los escritorios y en otros objetos que imitaban el ébano, constituye una variante del que describe Roubo en el siglo anterior⁵¹⁸⁵, aunque con una serie de mejoras.

Entre los textos en lengua francesa, uno de los primeros publicados en el siglo XIX es el *Traité Teorique et Practique sur L'art de faire et apliquer le vernis*⁵¹⁸⁶, de Jean François Tingry. Se trata de una obra de especial importancia en el ámbito de los barnices, ya que en ella se basarán gran parte de los autores posteriores a la hora de abordar esta materia. Este texto se inspira en los preceptos de Watin como se dice en el prólogo: *...un nouveau travail sur cette partie pourriot être considéré comme une addition heureuse et même nécessaire aux premières observations de Watin*, de cuya obra señala: *Il réunit... les préceptes de pratique fondés sur une longue expérience et suivis jusqu'alors par les Peintres les plus exercés...* aunque puntualiza a continuación: *...mais que le plus grand nombre de ceux qui exercent dans les Provinces la profession de Vernisseurs, sacrifient à une routine vicieuse*⁵¹⁸⁷ Tingry enfoca la materia dedicando especial atención a los aspectos científicos⁵¹⁸⁸: *...j'ai entrepris de reprendre sous ouvre... et en l'associant à tout ce que la Chimie actuelle lui reservoir, ainsi qu'a tant d'autres arts qui semblent réclamer, de sa part, un nouvel appui*⁵¹⁸⁹ ya que como explica este autor *La composition des vernis est liée á des connoissances particulières sur les propriétés*

⁵¹⁸³ Ibídem nota anterior.

⁵¹⁸⁴ Ibídem nota anterior.

⁵¹⁸⁵ Roubo, A. J., 1977, part. III, sect III, p. 864.

⁵¹⁸⁶ Publicada en Ginebra en 1803 y traducida al inglés en 1804, 1816 y 1823.

⁵¹⁸⁷ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. XXVI.

⁵¹⁸⁸ Reflejo del interés por los conocimientos científicos de la época que se manifiesta también en el campo de las técnicas artísticas.

⁵¹⁸⁹ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. XXVII.

*physiques et chimiques des substances sèches ou liquides qui en deviennent les parties constituantes*⁵¹⁹⁰.

El autor estructura su obra de forma muy similar a como lo hace Watin, de quien recoge datos relativos a las resinas y disolventes que conforman los diferentes tipos de barnices, a su preparación, técnica de aplicación y empleo, extendiéndose en las descripciones de todo ello, con las correcciones y puesta al día derivadas de los conocimientos científicos del momento. Además, proporciona un mayor número de fórmulas que Watin ya que, según el autor, aquel omitió muchas de ellas por dedicarse al comercio de barnices.

Tingry divide su obra en dos partes, en la primera trata de los barnices propiamente dichos y en la segunda de la pintura decorativa, sobre la que se aplican también esos recubrimientos. La primera parte se inicia con una exposición acerca del origen de los mismos que atribuye al Lejano Oriente, afirmando que eran ya conocidos en la Antigüedad clásica. Así mismo, aborda de forma pormenorizada la técnica de la laca. A continuación, describe y enumera los materiales que intervienen en la composición de los barnices así como las operaciones necesarias para su ejecución. Por lo que respecta a las resinas, destaca el uso frecuente del copal: *Il tient aux résines le plus communément employées dans les vernis...*⁵¹⁹¹. De la goma laca dice: *La Laque donne un vernis souple et solide destine aux instrumens á cordes, comme les violons, basses etc.*⁵¹⁹² y de la almáciga *Cette résine donne le liant aux vernis, et assez de solidité pour supporter le poil*⁵¹⁹³. Además, afirma que la sandárac, también denominada *vernix* por ser la primera materia que los antiguos emplearon en la composición de los barnices, era: *...une des principales bases des vernis á l'alcool*⁵¹⁹⁴. En cuanto al ámbar manifiesta: *Le Succin, connu également sous le nom d'Ambre jaune, de Karabé, est une des substances on a les plus écrit*⁵¹⁹⁵, y recomienda añadirlo a los barnices para proporcionarles más cuerpo. Por último, se refiere a la colofonia mencionando sus distintos nombres *Colophone, Arcancon, Brai sec, Poix greque... est fort employée... dans le composition de certains vernis*⁵¹⁹⁶.

El autor describe también de forma exhaustiva los diferentes tipos de trementinas⁵¹⁹⁷, resinas que contribuyen a proporcionar brillo a los barnices, y su uso: la de Chio, la de Venecia, a la que considera como la más indicada para la realización de barnices, la de Estrasburgo o trementina de Alemania y la trementina común.

Por lo que respecta a los disolventes, a los que denomina “licores”, señala que los empleados en el arte del barnizador eran el alcohol, el éter, la esencia o aceite de trementina, el aceite de espliego y el de lavanda.⁵¹⁹⁸ Por lo que atañe a los barnices realizados con estos disolventes, afirma:

⁵¹⁹⁰ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. XXX.

⁵¹⁹¹ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 16.

⁵¹⁹² Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 23.

⁵¹⁹³ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 25.

⁵¹⁹⁴ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 30.

⁵¹⁹⁵ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 48.

⁵¹⁹⁶ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 49.

⁵¹⁹⁷ Tingry, J. F., 1803, vol. I, pp. 42, 43, 44, 45, 46, 47.

⁵¹⁹⁸ Tingry, J. F., 1893, vol. I, p. 65.

*...l'alcool paroît être affecté à la composition des venis les plus siccatifs, les plus brillans, les plus éclatans, les moins désagréables aux sensations de l'odorat; en fin, s'ils sont les plus à l'abri de communiquer une colueur étrangère aux fonds sur lesquels on les applique*⁵¹⁹⁹.

Sin embargo, Tingry puntualiza que éstos carecían de la consistencia y de la solidez de los barnices de naturaleza oleosa.

Así mismo enumera los disolventes grasos: el aceite de nueces, linaza y adormideras, describiendo los procedimientos para volverlos secantes así como sus principales ventajas al emplearlos en la confección de barnices: *Ainsi modifiées, elles deviennent le véhicule, l'excipientle plus convenable pour toute espèce de vernis destinée à recouvrir les corps esposes aux chocs, aux frottemens et à l'influence des saisons*⁵²⁰⁰. Los barnices resultantes, también empleados sobre las superficies de madera del mobiliario, eran en palabras de este autor *...les plus solides, mais aussi ils sont plus lents á sécher. On les destine aux objets que sont sujets á des frottemens, ou á la reencontré des corps durs*⁵²⁰¹.

Como vemos, Tingry destaca las propiedades fundamentales de los barnices: brillo, transparencia y solidez, unos objetivos ya buscados en siglos anteriores y que se mantienen en esta centuria. Divide los barnices en cinco géneros según la naturaleza, consistencia y propiedades de sus componentes: secantes al alcohol, al alcohol menos secantes, a la esencia de trementina, de copal al éter o a la esencia de trementina y los barnices grasos⁵²⁰².

Proporciona, además, una amplia gama de recetas para la confección de diferentes barnices, especificando los objetos sobre los que debían extenderse ya que sostiene que no podían aplicarse indistintamente a todos ellos: *Aucune des compositions connues n'est propre indistinctement á tous les usages, parce qu'il doit exister une certaine concordance entre le vernis et l'object á la décoration duquel il doit contribuer*⁵²⁰³.

Señalaremos a continuación aquellas fórmulas que recomienda Tingry para los muebles, muchas de las cuales se repiten con frecuencia en tratados posteriores. Entre ellas aparecen, dentro del género que clasifica como “barnices secativos al alcohol”, dos indicadas para objetos sujetos a golpes y abrasiones como ciertos muebles, sillas y abanicos, entre otros. La primera a base de sandáracas con el añadido de copal, almáciga, trementina y vidrio molido⁵²⁰⁴, mientras que en la segunda que constituye una variante de la anterior y que Tingry extrae de Watin con ciertas variaciones, se aumenta la cantidad de sandáracas y se suprime el copal⁵²⁰⁵.

Asimismo se citan otros también volátiles aplicables al mobiliario, que se incluyen dentro del segundo género que el autor define como menos secativos. Entre ellos existe uno para los “muebles amovibles”⁵²⁰⁶, elaborado con sandáracas y ciertos bálsamos

⁵¹⁹⁹ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 129.

⁵²⁰⁰ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 66.

⁵²⁰¹ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 229.

⁵²⁰² Tingry, J. F., 1803, vol. I, pp. 133, 134.

⁵²⁰³ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 129.

⁵²⁰⁴ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 140.

⁵²⁰⁵ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 141.

⁵²⁰⁶ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 142.

como elemi, animé y alcanfor disueltos en alcohol, con el añadido de vidrio molido⁵²⁰⁷. Otro, destinado a los mismos usos así como a *boiseries* se confeccionaba con sandárac, goma laca y colofonia diluidas en alcohol, con el añadido de trementina y vidrio molido⁵²⁰⁸.

Además, Tingry incluye algunas recetas para preparar barnices coloreados, que corresponden al cuarto género de los volátiles, aplicables a las superficies de madera de caoba, ciruelo y palo rosa a base de sandárac, goma laca, almáciga, benjuí, trementina de Venecia y vidrio molido⁵²⁰⁹. A este barniz se podían añadir sustancias colorantes como azafrán o sangre de drago⁵²¹⁰.

Por último proporciona una receta de otro barniz volátil, destinado a elementos torneados⁵²¹¹, cajas de boj y maderas de raíz, a base de goma laca, con el añadido de sandárac en menor proporción, elemi, trementina de Venecia y vidrio molido⁵²¹².

Como vemos, en la mayor parte de las fórmulas mencionadas la base resinosa principal es la sandárac y en todas ellas figuran la trementina y el vidrio molido. El uso del vidrio lo justifica Tingry con la siguiente frase:

*Il divise les parties dans le mélange qu'on fait à sec, et il conserve cette prérogative lorsqu'il est sur le feu... D'abord, en divisant les matières, il facilite et augmente l'action de l'alcool. En second lieu, il trouve dans sa pesanteur, qui surpasse celle des résines, un moyen sûr pour obvier à l'adhérence de ces mêmes résines dans le fond du matras...*⁵²¹³.

El método para confeccionar estos barnices consistía en fundir las resinas, previamente pulverizadas y mezcladas con vidrio molido tamizado, en alcohol. A continuación, se añadía la trementina y se cocía toda la mezcla al baño de María, que después se dejaba reposar y filtraba.

Por lo que respecta a los barnices grasos Tingry señala que al ser los más sólidos, aunque tenían la desventaja de secar más lentamente, se destinaban a objetos especialmente proclives al deterioro, como los coches, para los que estaban especialmente indicados. También se utilizaban en las superficies de madera y otros objetos sometidos a un uso frecuente.⁵²¹⁴

Las sustancias que entran en la composición de estos barnices son pocas, fundamentalmente copal y ámbar disueltos en aceite: *L'Artiste concentre ses moyens dans la solution du copal et du succin dans les huiles essentielles, dans l'huile de lin, ou de noix, ou d'oeillet préparées*⁵²¹⁵. A estos barnices se les solía añadir esencia de trementina. Como ejemplo de ello se puede citar uno, que Tingry toma de Watin, empleado por los hermanos Martín para sus obras lacadas en blanco, a base de copal, aceite de linaza o adormideras y esencia de trementina⁵²¹⁶. También menciona otro

⁵²⁰⁷ Muebles que no eran fijos, es decir que podían separarse de su emplazamiento.

⁵²⁰⁸ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 142.

⁵²⁰⁹ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 144.

⁵²¹⁰ Ibídem nota anterior.

⁵²¹¹ Este barniz según Tingry era el empleado por los torneros de Saint Claude.

⁵²¹² Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 147.

⁵²¹³ Tingry, J.F., 1803, vol. I, p. 137.

⁵²¹⁴ Además, como ya hemos visto, eran los que más amarilleaban por efecto de la oxidación del aceite.

⁵²¹⁵ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 230.

⁵²¹⁶ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 241.

barniz aplicable a la madera que proporcionaba una superficie sólida y la teñía ligeramente, cuyos ingredientes son idénticos a los de la receta anterior aunque las proporciones varían⁵²¹⁷.

En cuanto a la técnica de elaboración de estos barnices⁵²¹⁸, Tingry afirma que si bien en teoría se podían emplear en un mismo barniz el ámbar y el copal, tal y como hacían ciertos artistas, en la práctica esto era rechazable, entre otros motivos porque el copal se diluía antes que el ámbar⁵²¹⁹. Además, el barniz de copal era más claro y muy transparente, pero si se mezclaba con ámbar, el barniz resultante era muy oscuro. Por otro lado, al ser estas dos resinas las más duras y menos solubles de todas las que se utilizaban para confeccionar barnices, se requería siempre cocerlas al fuego para derretirlas antes de añadir el aceite⁵²²⁰.

Así mismo este autor, al hablar de la pintura al óleo se refiere al pulimento de los barnices que se aplicaban, entre otros en los muebles, señalando que ciertos ejemplares valiosos requerían de esta operación ya que confería mucho brillo a la superficie y reflejaba la luz de manera más uniforme⁵²²¹. Al describir este procedimiento, que se ejecutaba sobre la última capa del barniz, menciona el empleo de un tampón o muñequilla de tela o de ante, cuya parte interna se impregnaba con polvo de trípoli y aceite, que se frotaba sobre la superficie barnizada. Los restos de aceite se eliminaban con un paño de tela y un poco de salvado o harina y, por último, se frotaba la superficie en seco con un trozo de sarga o un paño:

*Lorsque les dernières couches de vernis forment de petits ondulations qui coupent, dérangeant ou brisent les reflets de lumière, il convient de polir. Ce cerniere polissage se fait avec avantage en se servant du tripoli réduit en poudre très fine, détrempé d'un peu d'huile et placé sur un tampon de serge, ou mieux encore sur de la peau de daim. On enlève ensuite la partie grasse avec un peu de son ou avec de la farine, qu'on promène avec un linge propre. Enfin, on donne le dernier poli avec de la serge, ou avec un morceau de drap*⁵²²².

Es posible que de este sistema de pulir los barnices derivara el método que, como hemos visto, se adopta en Inglaterra hacia la segunda década de la centuria y que recibe pocos años más tarde el nombre de *French polish*. Conviene señalar aquí que únicamente en la tercera edición inglesa de la obra de Tingry, correspondiente al año 1832, se incluye una sucinta mención a dicho sistema.

Por otro lado, el autor se ocupa también del acabado a la cera del que señala que se empleaba con frecuencia para proporcionar brillo y lustre a los muebles:

*Bien des ébénistes se contentent de cirer les meubles ordinaires, comme tables, commodes, buffets, etc. Cet enduit acquiert bientôt sous les frottemens répétés le poli et une transparence qui imite celle des Vernis*⁵²²³.

Describe además las características de este acabado y sus ventajas e inconvenientes con respecto al barnizado, del que afirma a su vez: *Les Vernis remplissent mieux l'office de*

⁵²¹⁷ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 242.

⁵²¹⁸ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 235.

⁵²¹⁹ Esto se debe al distinto grado de fusión de dichas resinas, lo que propicia que se queme la que se funde primero y en consecuencia el barniz resultante pierde transparencia y oscurece.

⁵²²⁰ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 234.

⁵²²¹ Tingry, J. F., 1803, vol. II, p. 236.

⁵²²² Tingry, J. F., 1803, vol. II, p. 238.

⁵²²³ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 144.

*glace; ils donnent de l'éclat au bois qu'ils recouvrent, et ils exaltent les couleurs de ceux qu'on destine particulièrement aux ouvrages délicats de marqueterie*⁵²²⁴. A pesar de estas virtudes de los barnices considera que el encerado era más resistente al uso, aunque no aportaba a las superficies sobre las que se aplicaba el mismo brillo ni resaltaba los colores en la misma medida que lo hacía el barniz. Además, afirma que el acabado a la cera era especialmente apropiado *pour les tables de noyer d'un usage habituel, pour les chaises... et pour tous meubles amovibles d'un service constant*⁵²²⁵.

En cuanto a la técnica de aplicación de la cera recomienda un sistema apropiado para resaltar el veteado de la madera, que consistía en fundirla al fuego y una vez derretida añadir esencia de trementina:

*On fait fondre dans un vase très propre, et sur un petit feu, deux onces de cire blanche ou de cire jaune; et lorsqu'elle est liquéfiée, on ajoute 4 onces de bonne essence de térébenthine, on agite le tout jusqu'à l'entier refroidissement...*⁵²²⁶.

Con esta operación se obtenía una mezcla cremosa que se extendía sobre la superficie de los muebles: *L'essence pénètre bientôt dans les pores du bois; elle en développe la couleur, donne le pied à la cire, et le brillant qui en résulte est comparable à celui d'un Vernis sans en avoir les inconvénients*⁵²²⁷. Vemos que este acabado proporcionaba un brillo comparable al del barniz y además carecía de sus inconvenientes.

En el año 1825 se publica también en Francia el *Manuel Théorique et pratique du peintre en batimens, du doreur et du vernisseur*, escrito por Jean Riffault. En esta obra se repiten la mayor parte de los contenidos de la obra de Watin relativos a los barnices e incorpora también fórmulas e instrucciones de otros autores como Tingry. Por estos motivos eludimos transcribirlos aquí. Sin embargo, nos parece importante señalar que en este texto no se hace alusión alguna al sistema de barnizado a tampón, citándose únicamente la aplicación de los barnices a brocha:

*On applique les vernis avec des pinceaux de poil de blaireaux à vernir, ou avec des pinceaux de soie de porc très-fine; ils servent l'un et l'autre pour les fortes parties d'ouvrages: lorsqu'elles sont petites, on ne se sert que de petits pinceaux enchâssés dans des plumes*⁵²²⁸.

También cabe mencionar aquí que el autor al referirse a la goma laca indica que esta resina se comercializaba en Francia en tres formas diferentes. La primera de ellas denominada *laque en bâton*, era la que se vendía en su estado natural, es decir, la que se encontraba todavía adherida a las ramas donde la había depositado el insecto *Coccus Lacca*: *La resine-laque dans son état naturel, adhérent aux jeunes branches sur lesquelles elle est produite par l'insecte, et les enveloppant quelquefois complètement sur une longueur de cinq ou six pouces*⁵²²⁹. El segundo tipo, llamado *laque en grains* era el que se había reducido a un polvo grueso semejante a los granos de la mostaza:

⁵²²⁴ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 145.

⁵²²⁵ Ibídem nota anterior.

⁵²²⁶ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 146.

⁵²²⁷ Ibídem nota anterior.

⁵²²⁸ Riffault, J., 1825, p. 279.

⁵²²⁹ Riffault, J., 1825, p. 233.

*...n'est autre chose que la laque en bâton, enlevée de dessus les branches auxquelles elle adhère naturellement, et réduit en une poudre grossière, résineuse, dore et jaunâtre, ressemblant, en quelque sorte, à la graine de moutarde*⁵²³⁰.

Por último, existía la *laque en écailles* que se confeccionaba derritiendo la goma laca en grano y extendiéndola después sobre una superficie lisa de madera de platano, para obtener placas o láminas delgadas:

*...c'est celle qu'on obtient en fondant la laque en grains dans un sac de coton, au dessus d'un feu de charbon, et qu'on force de passer étant fondue à travers ce sac, au moyen de la torsion, en la recevant sur le tronc uni d'un bananier, sur lequel elle se réduit en plaques ou en lames minces*⁵²³¹.

En 1827 M. Nosban escribe el texto titulado *Manuel du Menuisier en Meubles et en Batiments, suivi de L'Art de L'Ebeniste*⁵²³², en el que se incluye un capítulo titulado *De la manière de polir et vernir le bois* donde se abordan los procedimientos para pulir las superficies de madera así como para barnizarlas. Además, se describen las diferentes formas de confeccionar los barnices para uso de carpinteros y ebanistas. Así mismo, se trata de los acabados a la cera y al aceite.

En primer lugar se hace alusión al pulimento previo de la superficie de madera para eliminar desigualdades, cerrar el poro y resaltar el veteado y colorido de la misma. Se indica también que esta operación únicamente proporcionaba brillo a algunas maderas, por lo que era necesario utilizar los barnices⁵²³³. El autor comienza relacionando las herramientas y sustancias necesarias para pulimentar la madera, entre las que cita la cuchilla de ebanista que se utilizaba para eliminar todas las marcas que el cepillo había dejado en la superficie:

*Après avoir replani le bois de placage avec le rabot à fer bretté, le seul instrument que l'on emploie pour polir est le racloir... fait disparaître toutes les petites aspérités que le rabot à fer bretté avait faites, toutes les inégalités que le rabot ordinaire pouvait avoir laissées*⁵²³⁴.

Después se refiere a la piedra pómez y al trípoli mencionando su procedencia, y señala que se empleaban finamente pulverizados para evitar rallar la superficie de madera⁵²³⁵. También menciona la piel del pez denominado “perro de mar” (*Lachnolaimus Maximus*) cuyos granos duros y puntiagudos eran muy apropiados para pulir la madera: *Autrefois on se servait beaucoup, pour polir, de la dépouille d'un poisson nommé chien de mer. Cette peau est parsemée de petits grains très durs, terminés en pointes, et qui la rendaient très propre à cet usage*⁵²³⁶. Sin embargo informa de que, al ser por entonces un material muy caro y resultar además difícil de encontrar aquél con el grano adecuado, se había sustituido por el papel de vidrio: *Il était très difficile de trouver de la peau de chien d'un grain égal, plus difficile encore de la choisir du grain dont on avait besoin. Elle était d'ailleurs assez chère: il en résulte que presque partout on lui a*

⁵²³⁰ Ibídem nota anterior.

⁵²³¹ Riffault, J., 1825, pp. 233, 234.

⁵²³² Esta obra se publica en España en el año 1854 con el título *Manual del Carpintero de Muebles y Edificios, seguido del Arte del Ebanista*, traducido del francés por Isidoro García Vicente.

⁵²³³ Nosban, M., 1827, II, cap. III, p. 274.

⁵²³⁴ Nosban, M., 1827, II, cap. III, p. 275.

⁵²³⁵ Nosban, M., 1827, II, cap. III, pp. 275, 276.

⁵²³⁶ Nosban, M., 1827, II, cap. III, p. 276.

*substitué le papier de verre*⁵²³⁷. El papel de vidrio se confeccionaba con un papel duro al que se adhería con cola fuerte vidrio molido y tamizado. El polvo de vidrio podía ser más o menos fino, obteniéndose así papeles de diferente granulado y que se numeraban en concordancia a ello: *Le papier de verre est un papier fort sur lequel on colle du verre pilé et passé dans un tamis plus ou moins fin... La poudre de verre est plus ou moins fine, suivant le numéro du papier. Le numéro b est le plus grossier, le papier séro est le plus fin*⁵²³⁸. Además, se indica que la posibilidad de variar el tamaño del vidrio de los papeles permitió substituir con aquellos más finos la cola de caballo, que se utilizaba después de la piel del perro de mar para terminar de pulir, aunque se puntualiza que todavía se seguía haciendo uso a veces de la primera de ellas: *La possibilité de varier à volonté la finesse du papier de verre a permis de substituer les numéros les plus fins à la préle ou queue de cheval... on s'en sert encore quelquefois...*⁵²³⁹.

A continuación se describe el procedimiento para pulir al aceite las superficies de madera, que tenía lugar después de haber lijado la superficie con papel de vidrio. Dicho procedimiento consistía en impregnar la madera con aceite de oliva y frotarla luego con el papel de vidrio. Seguidamente se friccionaba con un trapo humedecido con un poco de aceite y espolvoreado con piedra pómez tamizada:

*Quand ce poli préparatoire est donné, on répand sur le bois un peu de bonne huile d'olives, et on continue de frotter avec le même papier... Quand on a eu bien frotté... on prend un chiffon, qu'on saupoudre avec de la pierre ponce pilée et tamisée, on l'humecte avec un peu d'huile et on frotte dans tous les sens*⁵²⁴⁰.

Para que la madera absorbiera el aceite se espolvoreaba sobre ella polvo de trípoli, que se había introducido antes en un saquito de tela y que se sacudía para que el trípoli pasara a través de la tela. Después se frotaba con papel de estraza muy blando y se volvía a repetir todo el proceso, hasta la absorción total del aceite. Al final se pasaba un paño fino por toda la superficie para que quedara bien limpia:

*Cette dernière opération complète le poli, il ne reste plus qu'à absorber l'huile. Pour cela, on prend un sachet en toile un peu serrée, rempli de tripoli. On frappe ce sachet contre l'ouvrage, de sorte que le tripoli passant à travers la toile, saupoudre tout le bois. On frotte alors avec du papier et le tripoli jusqu'à ce que toute l'huile ait été bien absorbée; puis on essuie soigneusement avec un linge fin...*⁵²⁴¹.

El autor puntualiza que algunos ebanistas en lugar de aceite de oliva empleaban aceite de linaza, cocido previamente con litargirio en polvo y sulfato de cinc para hacerlo más secativo, mientras que otros lo cocían con esencia de trementina con el mismo objetivo:

*Quelques ébénistes, au lieu d'huile d'olives, emploient l'huile de lin, rendue siccatrice par son ébullition avec trois onces de litharge en poudre, et six onces et demie de sulfate de zinc par pinte de liquide... D'autres préparent leur huile de lin en la faisant bouillir avec partie égale en poids de...térébenthine de Venise...*⁵²⁴²

⁵²³⁷ Ibídem nota anterior.

⁵²³⁸ Nosban, M., 1827, II, cap. III, p. 277.

⁵²³⁹ Ibídem nota anterior.

⁵²⁴⁰ Nosban, M., 1827, II, cap. III, p. 278.

⁵²⁴¹ Nosban, M., 1827, II, cap. III, pp. 278, 279.

⁵²⁴² Nosban, M., 1827, II, cap. III, pp. 279, 280.

El autor también menciona que en el caso de querer emplear aceite para pulir la caoba o el cerezo se debía teñir de rojo con anchusa que se incorporaba al mismo cuando cocía. No obstante, cuando se deseaba evitar que se alterara el color de la madera, se decoloraba el aceite añadiendo carbón animal⁵²⁴³ o simplemente corteza de pan tostado:

Si on veut employer cette substance pour polir l'acajou ou le merisier, on le colore en rouge, en y ajoutant un peu d'orcanette pendant l'ébullition; si on veut, au contraire, éviter d'altérer la couleur du bois, on décolore le liquide en y jetant un peu de charbon animal, ou même tout simplement une croûte de pain bien brûlée⁵²⁴⁴.

Por último, informa de que a veces en vez de apomazar al aceite se hacía al agua, lo que se efectuaba cuando se descuidaba un poco este proceso o al trabajar con maderas muy claras, cuya tonalidad no se deseaba alterar:

Il est des cas aussi où, au lieu de poncer à l'huile, on ponce à l'eau; cela a lieu quand on soigne peu le poli, ou quand on travaille des bois très blancs dont on ne veut pas altérer la couleur. Il faut aussi éviter l'emploi de l'huile toutes les fois qu'on opère sur des bois résineux⁵²⁴⁵.

Vemos que también se debía eludir el uso de aceite en las maderas resinosas.

En cuanto a los barnices, Nosban comienza señalando que éstos se aplicaban de forma diferente en función de su naturaleza. Una de ellas consistía en utilizar un pincel de tejo, si bien puntualiza que con este instrumento el barniz no se extendía uniformemente y dejaba casi siempre líneas y ondulaciones en la superficie, además de soltar pelos:

Les vernis s'appliquent de différentes manières, suivant leur nature. Les uns s'étendent comme les couleurs ordinaires, et alors on emploie ordinairement un pinceau de blaireau; mais le pinceau étend rarement le vernis d'une manière bien égale, presque toujours il produit des stries ou des ondulations, et souvent des soies s'en détachent⁵²⁴⁶.

Por esos motivos afirma que era mejor emplear una esponja fina que se embebía en el barniz y, una vez escurrido el mismo, se pasaba por la superficie sin repasar la misma zona para evitar que éste quedara más grueso en unas zonas que en otras:

Il vaut donc mieux se servir d'une éponge. Pour cela on choisit une éponge bien fine, on la lave dans l'eau, on la lave ensuite dans de l'essence de térébenthine, pour en faire sortir l'eau; après l'avoir bien pressée, on la trempe dans le vernis pour qu'elle s'en imbibe bien; on la presse jusqu'à ce qu'il n'en reste plus que très peu, et on la passe vivement sur l'ouvrage en tâchant de n'avoir à passer qu'une fois à chaque endroit, pour que l'épaisseur du vernis soit partout la même⁵²⁴⁷.

Asimismo, el autor indica que existía otro tipo de barniz claro y totalmente transparente, que proporcionaba un pulimento que semejava el cristal y que se aplicaba con un procedimiento especial. Este barniz se confeccionaba con almáciga, sandárac y goma laca en hojuelas diluidas en alcohol⁵²⁴⁸:

⁵²⁴³ Se obtenía de la combustión de huesos de animales libres de grasa.

⁵²⁴⁴ Nosban, M., 1827, II, cap. III, p. 280.

⁵²⁴⁵ Ibídem nota anterior.

⁵²⁴⁶ Nosban, M., 1827, II, cap. III, pp. 281, 282.

⁵²⁴⁷ Nosban, M., 1827, II, cap. III, p. 282.

⁵²⁴⁸ Los ingredientes de este barniz coinciden con los que menciona Thomas Gill en el año 1818 para barnizar con el sistema del *French polish*.

Il est une autre espèce de vernis clair, parfaitement transparent, qui donne un poli de glace, et qu'on applique par des procédés tout particuliers... Ce vernis se compose des substances suivantes: Esprit-de-vin à 36 degrés 16 onces. Mastic mondé 3... Sandaraque 1 ½. Laque en feuille 1⁵²⁴⁹.

Además se recomienda añadir vidrio molido, tal y como Tingry proponía para otros barnices, con el objetivo, entre otros, de facilitar la disolución de las resinas y que no se pegaran a las paredes del recipiente donde se elaboraba el barniz.

Una vez elaborado el barniz, se echaban cuatro gotas en un trozo de tejido de punto de lana viejo⁵²⁵⁰, doblado varias veces, que se cubría con lienzo blanco usado, confeccionándose de esta forma un tampón. Después se daba aceite de oliva en el centro del tampón y se frotaba por todas partes de la superficie hasta que secaba, evitando pasar varias veces por la misma zona:

Quand on aura préparé ce vernis... on en mettra quatre gouttes sur un chiffon de vieux tricot de laine replié en plusieurs doubles, et on le recouvrira d'un linge blanc aux trois quarts usé, de façon à faire un tampon... Prenant alors une forte guoutte de bonne huile d'olives, on la mettra sur le tampon au milieu de l'endroit où se trouve le vernis, et en frottant légèrement on étendra partout ce mélange jusqu'à ce qu'il soit bien sec. Il faut éviter de repasser plusieurs fois sur le même endroit. L'huile dont on s'est servi pour humecter le linge facilite l'application du vernis...⁵²⁵¹.

Vemos que el aceite tenía como finalidad facilitar la aplicación del barniz.

Según el autor la operación se repetía varias veces con el fin de que la superficie barnizada se conservara durante mucho tiempo y afirma también que los ebanistas más hábiles sustituían la última capa de aceite por alcohol, lo que aumentaba la fluidez del barniz. Finalmente, se humedecía el tampón con una mezcla de aceite y alcohol, frotándose la superficie sin utilizar barniz. Esta última operación confería a la superficie la apariencia del cristal así como un pulimento brillante:

...les plus habiles ébénistes remplacent la dernière couche d'huile par de l'alcool... qui augmente encore plus la fluidité du vernis. Enfin ils mouillent le tampon avec un mélange d'esprit-de-vin et d'huile, et frottent une dernière fois ainsi sans employer de vernis. Cette dernière opération donne à l'ouvrage un aspect glacé et un poli brillant... On est cependant forcé de se servir de vernis au pinceau pour les moulures et les parties rentrentes⁵²⁵².

Observamos que las molduras y los recovecos se barnizaban a pincel.

Nosban menciona otros barnices diferentes que se aplicaban en los muebles a pincel o con esponja⁵²⁵³. En primer lugar recoge una receta para confeccionar un barniz que titula *Vernis à l'alcool très siccatif* a base de almáciga, sandárac y trementina de Venecia cuyo diluyente era el alcohol: *Alcool pur, 10 parties; mastic mondé, 2; sandaraque, 1; térébenthine de Venisse, aussi transparente que possible, 1⁵²⁵⁴*. Otro también al alcohol, destinado a la maderas oscuras, se elaboraba con goma laca,

⁵²⁴⁹ Nosban, M., 1827, II, cap. III, p. 282.

⁵²⁵⁰ En la traducción española de esta obra se hace alusión a *un andrajo de media vieja de lana*. García Vicente, I., 1854, p. 251.

⁵²⁵¹ Nosban, M., 1827, II, cap. III, pp. 283, 284.

⁵²⁵² Nosban, M., 1827, II, cap. III, p. 285.

⁵²⁵³ Nosban, M., 1827, II, cap. III, p. 288.

⁵²⁵⁴ Nosban, M., 1827, II, cap. III, p. 286.

sandáraca, almáciga, benjuí y trementina de Venecia: *Vernis pour le bois de couleur foncée. Alcool, 30 parties; laque en grain, 2; sandaraque, 4; mastic, 1; térébenthine de Venisse, 2*⁵²⁵⁵. Además, cita una fórmula para un barniz aplicable a objetos expuestos al rozamiento a base de copal, sandáraca, almáciga, vidrio molido, trementina clara y alcohol: *Vernis pour les objets exposés au frottement. Copal liquéfié, 3 parties; sandaraque, 6; mastic mondé, 3; verre pilé, 4; térébenthine claire, 2 ½; alcool, 32*⁵²⁵⁶.

A continuación, describe el sistema para elaborar un barniz blanco de copal que se preparaba vertiendo en dicha resina aceite esencial de romero y una vez obtenido un líquido espeso, se añadía alcohol de poco en poco. El líquido resultante debía decantarse para poder utilizarlo:

*Vernis blanc au copal... On verse sur des morceaux de résine copale pure de l'huile essentielle de romarin... Après avoir réduit les morceaux en poudre fine, on introduit cette poudre dans un vaisseau de verre en en mettant une couche de l'épaisseur du doigt. Versez dessus une hauteur égale d'huile de romarin, et remuez avec un tube de verre. En peu de temps le tout est converti en un liquide épais: ajoutez-y de l'alcool par trois ou quatre gouttes à la fois... Quand le vernis est devenu assez liquide on le décante*⁵²⁵⁷.

Por último, el autor menciona un barniz al aceite que resistía el agua hirviendo a base de aceite de linaza, ámbar amarillo, litargirio, cerusa y minio:

*Vernis dont la dureté est telle qu'il résiste à l'eau bouillante... huile de lin, une livre et demie; ambre jaune, une livre; litharge pulvérisée, cinq onces; céruse pulvérisée, cinq onces, minium pulvérisée, cinq onces*⁵²⁵⁸.

Este barniz se elaboraba haciendo hervir el aceite en un recipiente de cobre, en el que se suspendía un saquito donde se habían introducido el litargirio, la cerusa y el minio. El aceite se dejaba cocer hasta que adquiría un color marrón oscuro, momento en el que se retiraba el saquito, se añadía un diente de ajo y se continuaba la ebullición, renovando el diente de ajo siete u ocho veces. El ámbar se disolvía aparte en un poco de aceite de linaza a fuego fuerte. Cuando se había fundido totalmente se añadía hirviendo al aceite anteriormente preparado, se cocía todo junto durante dos o tres minutos y por último se filtraba el barniz⁵²⁵⁹:

*...on fait bouillir l'huile de lin dans un vase de cuivre rouge non étamé, et on y tient suspendu, dans un petit sac, la litharge, la céruse et le minium... On continue la cuisson jusqu'à ce que l'huile prenne une couleur brune foncée; alors on retire le petit sac; on jette ensuite une gousse d'ail, et on continue l'ébullition en renouvelant cette gousse d'ail sept ou huit fois. L'ambre ne sera ajouté à l'huile qu'après avoir été fondu de la manière suivante: on met la dose d'ambre ci-dessus indiquée et deux onces d'huile de lin sur un feu violent. Lorsque la fusion est complète, on verse le tout bouillant dans l'huile préparée dont nous venons de parler, on remue bien en laissant bouillir deux ou trois minutes, puis on filtre la liqueur*⁵²⁶⁰.

En este manual también se hace referencia al pulimento a la cera, del que se aclara primero que los barnices anteriormente descritos se rallaban todos en mayor o menor medida por el uso y eran susceptibles de resquebrajarse. Motivo por el cual se solía preferir utilizar la cera, en especial para los muebles comunes, ya que era de fácil

⁵²⁵⁵ Ibídem nota anterior.

⁵²⁵⁶ Ibídem nota anterior.

⁵²⁵⁷ Nosban, M., 1827, II, cap. III, pp. 286, 287.

⁵²⁵⁸ Nosban, M., 1827, II, cap. III, p. 287.

⁵²⁵⁹ Ibídem nota anterior.

⁵²⁶⁰ Nosban, M., 1827, II, cap. III, pp. 287, 288.

aplicación. La cera se extendía con un corcho que se frotaba sobre el mueble, eliminándose el excedente con una raedera o raspador. Después, se fricciónaba con un trozo de paño basto y de sarga hasta que la madera relucía:

*Le vernis dont nous venons de parler se raient tous plus ou moins par l'usage et sont susceptibles de s'écailler. Ces défauts sont cause que souvent on leur préfère la cire, surtout pour les meubles communs; son application est facile. On frotte le meuble avec de la cire, on l'étend en frottant avec un morceau de liège, on enlève l'excédant avec un recloir... puis on frotte avec un morceau de drap et de serge jusqu'à ce que le bois devienne luisant*⁵²⁶¹.

Este acabado tenía la ventaja de que cuando se empañaba la superficie se podía frotar con un trapo de lana para recuperar el brillo. Sin embargo, proporcionaba un brillo menos intenso y el veteado de la madera resaltaba menos que con el barnizado:

*Cet enduit a cet avantage que, s'il vient à se ternir, le frottement avec un chiffon de laine suffit pour lui rendre son éclat, sans qu'on ait besoin de recourir à l'ouvrier; mais cet éclat est sombre, et les veines du bois ressortent moins bien qu'avec les vernis*⁵²⁶².

Por último, se informa que en 1825 un tal Ernest Goyon obtuvo una patente por inventar una mezcla que el mismo publicitaba como un barniz pastoso tan brillante como el más bello de todos, tan fácil de aplicar como la cera y que no se rallaba ni resquebrajaba. Esta pasta se confeccionaba fundiendo a fuego lento cera amarilla o blanca, ya que según Nosban con la última los resultados eran mejores, y una vez derretida se añadía esencia de trementina. Si se deseaba que la pasta tuviera color rojo se añadía anchusa a la esencia de trementina que se filtraba antes de mezclarla con la cera:

*Il y a deux ans, un M. Ernest Goyon, prit un brevet d'invention, et annonça qu'il avait en fin découvert un vernis pâteux, aussi brillant que les plus beaux vernis, aussi facile à appliquer que la cire, et n'étant sujet ni à se rayer ni à s'écailler... On fait fondre à petit feu deux onces de cire. M. Goyon emplome de la cire jaune; la cire Blanche vaudrait bien Vieux. Quand elle est liquide, on la retire de dessus le feu; on y ajoute quatre onces d'essence de térébenthine... Si on veut qu'elle soit rouge, on commence par faire infuser de l'orcanette dans l'essence, que l'on filtre ensuite avant de la mêler avec la cire*⁵²⁶³.

La cera así preparada se aplicaba en la superficie con un trapo, extendiéndola lo más posible. Después se fricciónaba con una brocha y por último con un trozo de sarga. De esta forma el mueble adquiriría un brillo intenso: *On met un peu de cette pâte sur un chiffon; on frotte sur le meuble en l'étendant le plus possible; on frotte ensuite avec une brosse, et en fin avec un morceau de serge: le meuble devient très brillant*⁵²⁶⁴.

El autor puntualiza que este sistema, que reunía las ventajas del barniz y de la cera, no era nuevo sino que se mencionaba ya en los textos de Tingry y Riffault así como en otros ingleses⁵²⁶⁵. Además considera que dicha mezcla, conocida por casi todos los ebanistas y que vendían la mayoría de los drogueros de París, no era tan buena como la cera ordinaria para aquellos objetos que no se había pulido a fondo, debido a que tenía poco cuerpo y no rellenaba suficientemente el poro de la madera:

⁵²⁶¹ Nosban, M., 1827, II, cap. III, p. 288.

⁵²⁶² Ibídem nota anterior.

⁵²⁶³ Nosban, M., 1827, II, cap. III, p. 289.

⁵²⁶⁴ Ibídem nota anterior.

⁵²⁶⁵ Nosban, M., 1827, II, cap. III, pp. 289, 290.

*Cette méthode, qui réunit les avantages de la cire et du vernis, n'est pas nouvelle; on la trouve dans l'ouvrage que M. Tingris a publié sur les vernis et dans le Manuel du Peintre en bâtiment de M. Riffault... L'expérience m'a cependant appris que l'encaustique fait comme je le viens de dire, que presque tous les ébénistes connaissent, et que vendent presque tous les droguistes de Paris, ne vaut pas la cire ordinaire, pour les ouvrages polis grossièrement... elle n'a pas assez de corps et ne bouche pas suffisamment les pores*⁵²⁶⁶.

En 1845 A. M. Tripier-Devaux escribe el *Traité Theorique et Practique sur L'Art de Faire les Vernis* que, como su propio nombre indica, trata exclusivamente sobre barnices. En la primera parte de la obra se describen las diferentes materias que entraban en la composición de los barnices, como resinas, gomas, aceites, alcoholes, etc. De toda la información que se aporta en esta parte destacaremos, por novedosas, las referencias al damar. Una resina que no se había utilizado hasta entonces para la confección de barnices y que se define como una especie de copal blando o semi duro⁵²⁶⁷.

Así mismo, cabe señalar que con relación a la goma laca se dice que la que se comercializaba en escamas, era la única empleada en los barnices, prefiriéndose la clara a la oscura, a menos que se deseara obtener un barniz con color:

*La laque en écailles est la seule qu'on emploie dans les vernis; la blonde est préférable à la brune, à moins qu'on veuille un vernis coloré. Elles arrivent de l'Inde telles qu'on trouve dans le commerce*⁵²⁶⁸.

También se especifica que la goma laca blanca en escamas era la decolorada con cloro: *La blanche est la lacque en écailles que a été decolorée par le chlore. Elle se prepare en Europe...*⁵²⁶⁹. Vemos que este procedimiento se efectuaba en Europa a diferencia de la clara y la oscura que, como se dice más arriba, se vendían tal cual se importaban de la India. Además, se señala que el barnizador las empleaba como las compraba y que elaboraba con ellas barnices muy apreciados para los muebles. Así mismo, se afirma que los barnices de goma laca eran muy sólidos aunque poco brillantes, a no ser que se añadieran otras resinas o aceite de lino, entre otros:

*Le vernisseur emploie toutes ces laques telles qu'il achète, il en fait des vernis estimés pour les meubles; ils sont très solides mais peu brillants, à moins qu'on n'y adjoine d'autres résines ou même de l'huile de lin ou autre*⁵²⁷⁰.

La segunda parte del texto se dedica a la fabricación de los barnices que se clasifican en función de los disolventes de las resinas: al éter, al alcohol, a la esencia y al aceite. Además analiza cada uno de los géneros, aportando instrucciones y recetas para su confección. Así, de los barnices al éter indica que al ser este disolvente el que se evaporaba más rápido a temperatura ambiente era por tanto el más secativo: *Dans la premier genre, nous placerons les vernis à l'éther, comme deux où l'évaporation du liquide est la plus rapide après celle de l'éther*⁵²⁷¹. Estos barnices se utilizaban en el campo de la pintura y también se recurría a algunos de ellos para reparar cuadros

⁵²⁶⁶ Nosban, M., 1827, II, cap. III, p. 290.

⁵²⁶⁷ Tripier-Devaux, A. M., 1845, p. 352.

⁵²⁶⁸ Tripier-Devaux, A. M., 1845, p. 176.

⁵²⁶⁹ Ibídem nota anterior.

⁵²⁷⁰ Tripier-Devaux, A. M., 1845, p. 177.

⁵²⁷¹ Tripier-Devaux, A. M., 1845, p. 211.

antiguos así como ciertos esmaltes de obras de joyería⁵²⁷². Con respecto a estos últimos, el autor cita una fórmula que toma de Tingry a base de copal y éter sulfúrico⁵²⁷³.

Por lo que atañe a los barnices al alcohol, Tripier-Devaux afirma que para que se consideraran de buena calidad tenían que ser incoloros, claros y transparentes, debiendo proporcionar superficies brillantes, espejadas, sólidas y tan resistentes como para que no se rallaran fácilmente. Otro requisito era que fueran elásticos, tuvieran cuerpo y no se escamaran ni agrietaran a causa de la variaciones de la temperatura y de la total evaporación del disolvente:

*Les qualités d'un bon vernis à l'alcool sont d'être incolore, limpide et transparent lorsqu'il est appliqué à la surface des corps, d'y former quand il est sec une glace unie, brillante, solide, assez résistante pour ne pas être trop facilement rayée par le frottement des corps durs; enfin, d'avoir du liant, du corps, et de ne pas s'écailler ni se fendiller par suite des variations de la température et de la complète évaporation de l'excipient qui l'a rendu extensible sur les corps*⁵²⁷⁴.

Se informa también sobre los experimentos llevados a cabo para que los barnices al alcohol fueran más duraderos y resistentes. Por ejemplo, con respecto a los elaborados a base de goma laca se afirma que esta resina proporcionaba los barnices más sólidos y resistentes, aunque su tonalidad había determinado que se limitara su uso a la confección de barnices rojizos destinados al mobiliario e instrumentos de música. Sin embargo, desde que se consiguió blanquear esta resina se fue ampliando su uso y se extendería, a juicio del autor, todavía mucho más ya que por entonces podía obtenerse un barniz casi incoloro al que, además podía conferirse el brillo y elasticidad necesarios añadiendo la proporción adecuada de sandárac y trementina:

*...disons d'abord quelques mots sur les différents vernis que l'on obtient et sur les efforts tentés pour les rendre plus durables, plus résistants... Vernis de résine laque... Cette résine fournit les vernis les plus solides, les plus résistants. Sa haute coloration en avait borné l'emploi aux vernis rogeâtres pour meubles, pour instruments de musique, etc; mais depuis qu'on est parvenu à la blanchir, son usage s'est beaucoup étendu et s'étendra de plus en plus, car on en peut faire maintenant un vernis presque sans couleur, auquel on donnera le brillant et le liant nécessaires au moyen d'une addition convenable de sandaraque et de térébenthine*⁵²⁷⁵.

Asimismo, se recomienda que para modificar el color de los barnices sin que perdieran transparencia debían mezclarse con colorantes solubles en alcohol como la cúrcuma, la bija, el azafrán, la goma guta, la sangre de drago, la cochinilla, el sándalo, el cártamo o el acetato de cobre, entre otros:

*S'agit-il de modifier la teinte des vernis sans qu'ils cessent pour cela d'être transparents, on y arrivera en les mélangeant avec des teintures de substances solubles dans l'alcool, telles que le curcuma, le rocou, le safran, la gomme-gutte, le sang-dragon, la cochenille, le sândal, le carthame, l'acétate de cuivre, etc*⁵²⁷⁶.

Por último, el autor afirma que los barnices al alcohol solamente se aplicaban en los interiores para la obtención de superficies espejadas, siendo en general brillantes y

⁵²⁷² Tripier-Devaux, A. M., 1845, p. 104.

⁵²⁷³ Tripier-Devaux, A. M., 1845, p. 217.

⁵²⁷⁴ Tripier-Devaux, A. M., 1845, p. 221.

⁵²⁷⁵ Tripier-Devaux, A. M., 1845, pp. 223, 224.

⁵²⁷⁶ Tripier-Devaux, A. M., 1845, p. 234.

elásticos aunque tenían poco cuerpo y consistencia. Además eran apropiados para objetos de tocador, estuches, cajas y muebles amovibles, entre otros:

*Les vernis à l'alcool ne sont employés que dans les intérieurs pour faire l'office de glace. Ils sont en général brillants et souples, mais ils ont peu de corps et de consistance. Ils conviennent aux objets de toilette... étuis, boîtes, et meubles amovibles*⁵²⁷⁷.

De los barnices a la esencia señala que eran los mejores y más resistentes al aire. Se pulían mejor que aquellos al alcohol, soportaban en mayor medida las dilataciones y contracciones que producía la temperatura en los objetos sobre los que se extendían. Eran los más apropiados para barnizar cuadros⁵²⁷⁸. Razón por la que no nos extenderemos más en ellos.

En cuanto a los barnices grasos manifiesta que eran los menos secativos, aunque los más sólidos de todos. Por este último motivo se les destinaba a todos aquellos usos a los que el alcohol y las esencias no eran adecuados, por afectarles demasiado la luz y el calor del exterior. Eran especialmente apropiados para los escaparates de los comercios, las puertas y ventanas de habitaciones, equipajes de lujo y los coches. Igualmente, podían utilizarse sobre todos los fondos de color a excepción de los blancos puros o veteados, para los que se recurría a los barnices al alcohol o a la esencia:

*...sont de tous les vernis les moins siccatifs, mais les plus solides; aussi les destine-t-on à tous les usages auxquels les vernis à l'alcool et à l'essence ne pourraient être employés à cause de la trop faible résistance qu'ils opposent à l'action de la lumière et de la chaleur solaires et des intempéries de l'air extérieur. Les devantures de magasin, les portes, les fenêtres de nos habitations, les équipages de luxe, les voitures... réclament spécialement ce genre de vernis. Ce n'est pas cependant qu'on ne puisse les employer avec avantage dans les intérieurs... ceux qui veulent faire des peintures solides, faciles à laver, peuvent s'en servir avec confiance sur tous les fonds autres que les blancs purs ou les blancs veinés, pour lesquels il faut nécessairement des vernis à l'alcool ou à l'essence*⁵²⁷⁹.

No obstante, se recomienda su uso sobre todos los fondos oscuros: *...mais sur Tous les Fonds colorés et qui n'ont rien à craindre d'une teinte un peu plus foncée...*⁵²⁸⁰

El autor alude también a los ingredientes de estos barnices, afirmando que las únicas resinas utilizadas eran el ámbar y los diferentes tipos de copal. Asimismo, indica que para su confección se empleaban el aceite de linaza y la esencia de trementina:

*Le succin u karabé et les différentes espèces de copal (dur, demi-dur et tendre), telles sont les seules substances résineuses solides qui, avec l'huile de lin et l'essence de térébenthine, entrent dans la composition des vernis gras*⁵²⁸¹.

Tripier-Devaux dedica un amplio espacio a la fabricación de los diferentes tipos de barnices, donde recoge numerosas fórmulas, muchas de ellas tomadas de otros textos y que acompaña del nombre de su autor. Además, puntualiza que todas las que cita las había experimentado por sí mismo, considerándolas buenas y valiosas:

⁵²⁷⁷ Tripier-Devaux, A. M., 1845, p. 238.

⁵²⁷⁸ Tripier-Devaux, A. M., 1845, pp. 273, 274.

⁵²⁷⁹ Tripier-Devaux, A. M., 1845, pp. 307, 308.

⁵²⁸⁰ Tripier-Devaux, A. M., 1845, p. 308.

⁵²⁸¹ Ibídem nota anterior.

*Toutes les formules que nous donnerons avec le nom de leurs auteurs, à moins qu'elles ne nous soient propres, nous les avons expérimentées, et nous les croyons bonnes et valables...*⁵²⁸².

Entre dichos barnices se encuentra la mayor parte de los que figuran en las obras de Watin y Tingry, motivo por el que eludimos incluirlos aquí.

Además, el autor hace alusión a las recetas de los barnices que podían comprarse ya confeccionados y especifica que variaban de establecimiento en establecimiento, si bien los fabricantes solían venderlos al mismo precio:

*...nous allons donner les formules des vernis du commerce tels qu'ils se vendent, et la manière de les fabriquer en grand. Ces formules varient de maison à maison; car, en général, le fabricant est tenu à fournir pour le même prix que ses confrères...*⁵²⁸³.

Estos barnices se recogen en un apartado titulado *Vernis de gomme laque et d'autres résines avec les noms sous lesquels ils sont connus dans le comerce*, donde se incluye en primer lugar uno denominado *Vernis allemand*, a base de goma laca y sandáracas que se disolvían al fuego en alcohol, a lo que se añadía después trementina de Venecia o suiza diluida aparte⁵²⁸⁴. También se cita un *Vernis pour tables* cuyos ingredientes eran goma laca, sandáracas, elemi y ámbar pulverizado que se fundían al fuego o al baño de María⁵²⁸⁵.

Existe un apartado dedicado a los barnices de goma laca que en su mayor parte se destinaban al mobiliario. Así, entre los que se denominan “barnices de goma laca pura” cita uno indicado para muebles de maderas claras o poco coloreadas, confeccionado únicamente con goma laca blanqueada y alcohol: *Vernis incolore pour meubles en bois blancs ou peu colorés, dont on veut relever la teinte naturelle sans la changer: ...5 kil. de laque blanchie... 50 litr. d'alcool à 40 degrés*⁵²⁸⁶. Otro barniz del mismo tipo, destinado a la madera de caoba y otras que no importaba que se tiñeran ligeramente con su aplicación, se elaboraba con goma laca en hojuela, de tono claro o marrón disuelta en alcohol: *...5 kil de gomme laque en feuilles, blonde ou brune... 50 litr. d'alcool à 36 ou 40 degrés*⁵²⁸⁷. Se menciona también un barniz de goma laca coloreada de rojo para caoba y otras maderas. En este caso se añadía a la goma laca sándalo rojo y se disolvía todo en alcohol: *...5 kil de gomme laque brune, 3 kil de santal rouge effilé ou en poudre, 50 litr d'alcool à 36 ou 40 degrés*⁵²⁸⁸.

Además, se hace alusión a otros barnices de goma laca para muebles que se preparaban disolviendo goma laca en el doble de su peso en alcohol y después se mezclaban dos partes del barniz resultante con una de aceite de oliva. Esta mezcla se extendía sobre la madera, frotando en el sentido de la veta y dejándola secar la superficie antes de repetir la operación, que podía efectuarse de tres a cuatro veces más en función del resultado deseado:

Dissolvez de la gomme laque dans le double de son poids d'alcool. Mêlez deux parties de ce vernis à une partie d'huile d'olive, étendez ce mélange sur le bois, et frottez dans le sens des

⁵²⁸² Tripier-Devaux, A. M., 1845, p. 247.

⁵²⁸³ Tripier-Devaux, A. M., 1845, p. 251.

⁵²⁸⁴ Tripier-Devaux, A. M., 1845, p. 270.

⁵²⁸⁵ Tripier-Devaux, A. M., 1845, pp. 270, 271.

⁵²⁸⁶ Tripier-Devaux, A. M., 1845, pp. 260, 261.

⁵²⁸⁷ Tripier-Devaux, A. M., 1845, p. 261.

⁵²⁸⁸ Ibídem nota anterior.

*fibres; laissez sécher, puis recommencez jusqu'à trois et quatre fois, jusqu'au résultat désiré. On lustre ce vernis avec du tripoli mélangé d'huile d'olive, et on achève avec un morceau de peau de daim. Ce vernis brunit le bois, mais il ne se gerce jamais*⁵²⁸⁹.

Este barniz, que oscurecía la madera pero que nunca se resquebrajaba, se pulía con tripoli mezclado con aceite de oliva aplicado con un trozo de piel de ante.

Se afirma también que estos barnices de goma laca pura eran los más sólidos de todos aquellos al alcohol aunque no brillaban, a menos que se puliesen, y tendían a agrietarse, sobre todo si tenían demasiado cuerpo. Sin embargo este problema podía solucionarse añadiendo un poco de aceite en el tampón, si bien con ello se oscurecía la madera:

*Ces vernis sont, sans contredit, les plus solides des vernis à l'alcool; mais ils ne restent brillants qu'autant qu'ils ont été polis. De plus, ils sont sujets à se gercer, surtout si on les fait trop corsés... Il est vrai qu'on peut obvier à cet inconvénient en ajoutant un peu d'huile sur le tampon; mais alors on brunit le bois*⁵²⁹⁰.

El autor especifica que a pesar de que los ebanistas acostumbraban a utilizar aceite de linaza en el tampón, el prefería el aceite de amapolas, que amarilleaba menos, e incluso todavía más el de oliva: *...les ébénistes ont l'habitude de se servir d'huile de lin sur le tampon. Nous préférons l'huile d'oeillette, qui jaunit moins; l'huile d'olive vaudrait mieux encore*⁵²⁹¹. Vemos que este tipo de barnices se aplicaban a tampón. Igualmente, se hace alusión a dicho sistema de barnizado al recomendar barniz de goma laca para los instrumentos musicales comunes: *La formule ci-dessus est bonne pour les instruments communs; mais, pour ceux de prix, nous croyons qu'un vernis léger de gomme laque... appliqué au tampon avec très-peu d'huile de lin ou d'olive...*⁵²⁹².

En cuanto a las fórmulas para confeccionar barnices grasos se incluyen varias a base de copal o de ámbar, aceite de linaza y esencia de trementina, cuyas proporciones y método de elaboración variaban de unos a otros⁵²⁹³. Eludimos transcribirlos aquí por economía de espacio. También se cita un barniz de copal blando o “damar blando”: *Travail des vernis gras de copal tendre (résine de dammar friable). Prenez 4 kil. copal tendre. 0,500 à 1 kil. huile de lin préparée. 5 à 6 kil. essence de térébenthine*⁵²⁹⁴. De los barnices de damar, que solo podían utilizarse para los interiores, se especifica que no eran tan brillantes ni tan sólidos como los de copal aunque secaban bien, siempre que no llevaran demasiado aceite:

*A rendre toute justice à cette espèce de vernis, on ne doit les employer que pour les intérieurs, ils ne sont ni aussi brillants ni aussi solides que les autres vernis de copal, mais ils sont pourtant d'un bon emploi; ils sèchent d'ailleurs assez bien, pourvu qu'on n'y ait pas mis trop d'huile*⁵²⁹⁵.

En 1850 se publica una nueva edición del texto de Jean Riffault⁵²⁹⁶ con el título *Nouveau Manuel Complet de Fabricant de Couleurs et de Vernis*, puesta al día por Denis Vergaud. En este texto al mencionar el acabado a la cera de los muebles se recoge

⁵²⁸⁹ Tripier-Devaux, A. M., 1845, p. 262.

⁵²⁹⁰ Ibídem nota anterior.

⁵²⁹¹ Tripier-Devaux, A. M., 1845, p. 263.

⁵²⁹² Tripier-Devaux, A. M., 1845, p. 265.

⁵²⁹³ Tripier-Devaux, A. M., 1845, pp. 341, 344, 354, 358, 362.

⁵²⁹⁴ Tripier-Devaux, A. M., 1845, p. 352.

⁵²⁹⁵ Tripier-Devaux, A. M., 1845, p. 353.

⁵²⁹⁶ Este autor había fallecido en el año 1826.

el procedimiento descrito por Tingry, a base de cera blanca disuelta en esencia de trementina:

*M. Tingry a publié un procédé d'après lequel on peut concilier et réunir les belles qualités du vernis aux avantages de la cire. Ce procédé consiste à faire foudre à petit feu 6 décagrammes de cire blanche, et à y ajouter, lorsqu'elle est liquéfiée, 12 à 13 décagrammes d'essence de térébenthine... On se sert de cette composition pour cirer les meubles...et ayant tour l'éclat d'un vernis*⁵²⁹⁷.

Además, se precisa que los ebanistas recurrían con frecuencia a este método que denominaban “encáustica”. Éste comenzaba poniendo en infusión anchusa en esencia de trementina y después, al líquido resultante, se añadía la cera amarilla cortada en pequeños trozos. Pasadas veinticuatro horas, la cera se derretía y se obtenía una pasta blanda:

*Les ébénistes font un fréquent usage de ce mélange et le désignent sous le nom d'encaustique, ils le colorent en rouge avec de l'orcanette. A cet effet on fait infuser 60 grammes d'orcanette dans 500 grammes d'essence de térébenthine, et après deux jours on passe le liquide à travers une toile. Ce liquide est ensuite mis dans un pot, on y ajute environ 250 grammes de cire jaune coupée en petits morceaux. Après vingt-quatre heures de contact, la cire est fondue, on mélange exactement et l'on obtient une pâte molle*⁵²⁹⁸.

En cuanto a los barnices se recogen muchos de los que aparecen en la obra de Tripiier-Duvaux, Tingry y Watin, motivo por el que no los recogemos aquí. Sin embargo, cabe citar un barniz de copal que confería a los trabajos de ebanistería un bello brillo y el más duradero, ya que si el trabajador tamponaba bien el aceite no lo traspasaba ni afloraba en la superficie. Además, se podía eludir el uso de aceite aunque para ello se requería experiencia. Se podía mezclar el barniz de copal con goma laca para facilitar el trabajo:

*Ce vernis donne aux ouvrages de menuiserie, non-seulement le plus beau lustre, mais le plus durable; car si l'ouvrier tamponne bien, jamais l'huile ne peut traverser et reparaitre sur la surface poli, un ouvrier habile peut même s'en servir sans huile, mais il faut de l'habitude. On peut mêler le vernis copal avec de la gomme-laque, pour obtenir plus de facilité dans le travail et pour porte le premier fond*⁵²⁹⁹.

El autor cita también un barniz para imitar las maderas exóticas, que considera el mejor de todos al efecto, a base de sandárac, almáciga, goma laca y alcohol: ...*Sandaraque 4 hectogrammes, Mastic en larmes 2 hectogrammes, Gomme-laque en tablette 4 hectogrammes, Alcool de 36 à 40 degrés 3 litres ½*...⁵³⁰⁰. Los ingredientes de este barniz coinciden con los de la receta de Thomas Gill publicada en Inglaterra en 1818 y que, como hemos visto, recogen también diferentes textos posteriores ingleses y franceses de la centuria.

El sistema para aplicar este barniz se iniciaba impregnando la madera con un poco de aceite de linaza que, seguidamente, se frotaba con lana vieja para eliminar el exceso de aceite. Después, se embebía en el barniz un trozo de tela usado plegado de cuatro a seis veces para formar lo que se denominaba una “muñeca” y se frotaba suavemente la madera, dándole la vuelta de vez en cuando a la tela hasta que secaba:

⁵²⁹⁷ Riffault, J. y Vergnaud, D., 1850. p. 277.

⁵²⁹⁸ Ibídem nota anterior.

⁵²⁹⁹ Ibídem nota anterior.

⁵³⁰⁰ Riffault, J. y Vergnaud, D., 1850. p. 324.

Avant de mettre le vernis, on imbibe légèrement le bois avec un peu d'huile de lin; on le frotte ensuite avec de la vieille laine, pour enlever l'excédant d'huile... On imbibe ensuite un morceau de gros linge usé et plié en quatre ou six (de manière à former ce qu'on appelle une poupée) avec le vernis, et l'on frotte bien doucement sur le bois, en retournant de temps en temps le linge, jusqu'à ce qu'il paraisse presque sec⁵³⁰¹.

A continuación, se volvía a mojar la muñequilla con barniz y se procedía igual que antes hasta que se cerraba el poro de la madera y, cuando se comprobaba que el barniz se pegaba, se aplicaba en la muñequilla una gota de aceite de oliva:

On l'imbibe de nouveau, et l'on continue de la même manière, jusqu'à ce que les pores du bois seient couverts... Lorsqu'on sent que le vernis grippe, on met avec le doigt une très-faible goutte d'huile d'olive qu'on étend bien sur la pelote⁵³⁰².

Después, se humedecía un trozo de tela limpia con un poco de alcohol que se pasaba suavemente sobre la madera barnizada y, a medida que la tela y el barniz secaban, se frotaba más fuerte hasta que la madera adquiría un bello pulimento y un brillo intenso: *On verse ensuite sur un morceau de linge propre un peu d'alcool, avec lequel on passe bien doucement sur le bois verni; et à mesure que le linge et le vernis sèchent, on frotte plus fortement, jusqu'à ce que le bois ait pris un beau poli et un éclat vif.*⁵³⁰³ Por último, se especifica en el texto que dos o tres capas eran suficientes para las maderas de poro compacto: *Deux ou trois couches de vernis suffisent pour le bois qui ont les pores serrés*⁵³⁰⁴. Como vemos, en este texto se describe el proceso de barnizado a muñequilla. Sin embargo, este sistema no lo menciona Riffault en su obra del año 1825 al hablar del barnizado, a pesar de que en la primera década de la centuria éste se cita en una publicación dedicada a las innovaciones tecnológicas en el ramo de las artes, entre otros. En concreto, este procedimiento aparece en un artículo titulado «Sur la préparation et l'emploi du vernis de laque, connu en Allemagne sous le nom de Vernis de Vienne»⁵³⁰⁵. En él se dice que un ebanista de Viena había publicado hacía poco tiempo un método para confeccionar un barniz de goma laca mejor que los otros que se empleaban para lustrar el mobiliario: *Un ébéniste de Vienne a publié, il y a peu de temps, le procédé qu'il suit pour la composition d'un vernis de laque préférable à ceux que l'on emploie pour lustrer les meubles principalement.*⁵³⁰⁶

El sistema consistía en disolver a una temperatura de 40 a 50 grados dicha resina en alcohol:

*Voici comment il opère: Il réduit en poudre une quantité de laque...bien transparente; il la met dans un matras, et verse dessus une quantité d'alcohol double en poids de celle de la laque; il expose ce mélange à une chaleur de quarante à cinquante degrés...*⁵³⁰⁷.

Para aplicar el barniz se confeccionaba en primer lugar una pequeña bola con un trozo de tela. Ésta se impregnaba con dos partes de barniz y una de aceite de oliva y se frotaba con ella la madera en el sentido de la veta a gran velocidad:

⁵³⁰¹ Ibidem nota anterior.

⁵³⁰² Ibidem nota anterior.

⁵³⁰³ Riffault, J. y Vergnaud, D., 1850. pp. 324, 325.

⁵³⁰⁴ Riffault, J. y Vergnaud, D., 1850, p. 326.

⁵³⁰⁵ *Annales des Arts et Manufactures ou Mémoires Technologiques sur les Découvertes modernes concernant les Arts, les Manufactures, l'Agriculture et le Commerce*, vol. XXVIII, 1808, pp. 285 a 291.

⁵³⁰⁶ *Annales des Arts et Manufactures*, vol. XXVIII, 1808, p. 287.

⁵³⁰⁷ *Annales des Arts et Manufactures*, vol. XXVIII, 1808, p. 288.

...on prend un morceau de linge fin et très-propre, que l'on arrondit en forme d'une petite pelotte; on y verse dessus deux parties de vernis et une partie d'huile fin d'olive, et on en frotte la superficie du bois avec une grand vitesse de la main et en appuyant fortement, toujours dans le sens de la fibre...⁵³⁰⁸.

Cuando se consumía el barniz de la tela se volvía a humedecer como antes, repitiéndose la operación hasta que la superficie presentara un ligero estrato de barniz que se dejaba secar antes de extender una segunda capa, pudiéndose aplicar hasta cuatro de ellas:

...lorsque la liquer dont le linge était imbibé est consommé, on le charge d'une nouvelle quantité égale à la première, et l'on recommence ainsi toutes les fois qu'on le juge nécessaire, jusqu'à ce que toute la superficie du bois soit recouverte d'une légère couche de vernis: alors on laisse sécher... et l'on applique ensuite une seconde couche, puis enfin une troisième, et même une quatrième...⁵³⁰⁹.

Una vez finalizado el proceso y cuando la superficie barnizada había secado por completo, se abrillantaba con un trozo de tela impregnada con aceite de oliva y trípoli en polvo: *Après l'application du vernis, et lorsqu'il est aussi sec et aussi dur que possible, on donne le lustre à l'aide d'un linge fin imbibé d'huile d'olive et de tripoli réduit en poudre...⁵³¹⁰.*

Por último, se indica que para las molduras y las zonas talladas el barniz, que debía ser más líquido, se extendía a pincel:

Si les objets que l'on veut vernir sont garnis de moulures et d'ornemens sculptés, il faut rendre le vernis plus clair et plus coulant par l'addition d'une certaine quantité d'alcool, et l'appliquer avec un pinceau... Les objets tournés en bois peuvent être vernis et lustrés de la même manière, sur le tour même.⁵³¹¹

Vemos que los objetos torneados se barnizaban con el mismo sistema cuando aún estaban en el torno.

Por lo que respecta a España, a lo largo de este siglo se publican numerosos recetarios que responden, como ya se ha dicho, en su mayor parte al género de libros de “secretos”. El primero de ellos es un texto anónimo titulado *Secretos raros de Artes y Oficios*⁵³¹², que se dirige a diletantes y a amas de casa *Nuestras damas encontrarán aquí quanto puedan desear en la economía doméstica...* Recoge recetas de temática variada, muchas de ellas relacionadas con los acabados del mobiliario, como tintes y barnices. Las fórmulas y descripciones que se aportan son transcripciones literales de otras del siglo anterior y que aparecen en autores como Watin, Cantelli, Orellana o Montón.

En cuanto a las recetas para tintes de la madera, que figuran en el apartado titulado *Diferentes secretos pertenecientes a los ebanistas para teñir pajas, maderas, pieles etc*, se repiten gran número de las descritas por los autores arriba mencionados, a excepción de dos que no tienen la misma procedencia y que por tanto conviene citar. La primera, que constituye un tinte y a la vez un acabado, se recomienda para *dar un hermoso color*

⁵³⁰⁸ *Annales des Arts et Manufactures*, vol. XXVIII, 1808, p. 290.

⁵³⁰⁹ *Ibidem* nota anterior.

⁵³¹⁰ *Ibidem* nota anterior.

⁵³¹¹ *Annales des Arts et Manufactures*, vol. XXVIII, 1808, p. 291.

⁵³¹² Este texto se publica en Madrid en el año 1805.

a la madera de cerezo y se confeccionaba con una infusión de *anchusa de tintoreros* disuelta en aceite de oliva, con la que se frotaba la madera⁵³¹³. En la segunda fórmula titulada *Método para hacer tomar a toda clase de maderas un hermoso color de espino* se indica:

*Toma una parte de agua fuerte y dos de la común; da con esta composición una mano solamente a los muebles o lo que quieras pintar, y dexalo secar bien: en seguida, disuelve goma arábica en agua: da con ella tres o quatro manos a la madera: frótala después con un lienzo, lo más fuerte que puedas, como si quisieras pulirla, toma luego cera, y después de frotar con ella la madera, extiéndela lo mejor que te sea posible, pasándola fuertemente un paño por cima u otra tela de lana*⁵³¹⁴.

Este procedimiento se considera *excelente para las cómodas, escritorios, armarios, sillas etc; pues por este medio adquirirán el color más hermoso de espino, y un lustre muy particular*⁵³¹⁵.

El acabado aconsejado para las superficies teñidas podía consistir en un barniz, a veces aplicado con la mano: *después se le extiende barniz secante con la palma de la mano*⁵³¹⁶. Además podía emplearse la cera, como se señala en ciertas recetas para teñir las maderas de color ébano: *Cuando la madera esté seca, la pulirás con una tela encerada para darle lustre*⁵³¹⁷. También podían acabarse al aceite las superficies teñidas de negro: *estando seca frotarás la obra, al principio con una brocha, después con aceyte, o con una gamuza*⁵³¹⁸. Por último, se menciona el empleo de grasa animal para las superficies en las que se imitaba el veteado del nogal:

*Para que haga aguas la madera de nogal. Apaga cal viva en orines: moja una brocha con esta mezcla, y señala el ondeado en la madera: después cuando esté seca, frótala con una corteza de tocino*⁵³¹⁹.

En cuanto al barnizado, se describen los diferentes aspectos operativos de esta técnica, como la preparación del barniz, su aplicación y pulimento. Aquí la fuente es Watin, quizá pasada por el filtro de textos españoles publicados con posterioridad. Así mismo, se recoge una variada gama de fórmulas para la elaboración de barnices, algunos de ellos aplicables a los muebles, cuyo origen en ocasiones también es Watin, como se observa en una receta para la confección del que se define como *Barniz medio blanco para los colores menos claros, como junquillos, maderas etc* a base de alcohol y sandárica, con el añadido de trementina⁵³²⁰ y también en otra para obtener un *Barniz blanco que puede pulirse, propio para las caxas de tocador y otros muebles*. En este caso se emplean los mismos ingredientes que antes aunque se añaden almáciga y elemi, con el objetivo de aportarle consistencia⁵³²¹. Además, se incluyen otras recetas de barnices grasos a base de aceite de linaza, copal y ámbar⁵³²², cuya fuente también es Watin. Otras veces el origen de las recetas se remonta a los siglos XVI y XVII, lo que se

⁵³¹³ Anónimo, 1805, p. 14.

⁵³¹⁴ Anónimo, 1805, p. 19.

⁵³¹⁵ Ibídem nota anterior.

⁵³¹⁶ Método que se recomienda para ciertas superficies teñidas de rojo por inmersión en una infusión de palo de Brasil, como se dice en la página 4 de este recetario.

⁵³¹⁷ Anónimo, 1805, p. 10.

⁵³¹⁸ Anónimo, 1805, p. 8.

⁵³¹⁹ Anónimo, 1805, p. 14.

⁵³²⁰ Anónimo, 1805, p. 144.

⁵³²¹ Anónimo, 1805, p. 143.

⁵³²² Anónimo, 1805, pp. 145, 146.

deduce tanto del contenido de las mismas como del título de las mismas, en el que suele aparecer el nombre de su autor, como por ejemplo Piamontese o Fioravanti⁵³²³.

En 1831 se publica en España un texto de temática similar escrito por Munaiz y Millana con el título *Manual de curiosidades artísticas y entretenimientos útiles*. Como su propio nombre indica y se refleja en el prólogo, se trata de una obra *dirigida a aficionados que desean entretenerse en sus ratos de ocio con las curiosidades que contiene. No está escrita para los conocedores de alguna de las materias que comprende*. Este manual incluye diferentes apartados dedicados a las técnicas pictóricas y a los barnices⁵³²⁴ a los que añade uno que titula *Curiosidades pertenecientes al tocador de una señora*.

En el apartado de barnices se proporcionan indicaciones para la elaboración y aplicación de aquellos volátiles, que denomina *barnices con espíritu de vino*, siguiendo a Watin. Así mismo, recoge fórmulas para la realización de barnices de este género procedentes de ese autor y de Tingry. Como ejemplo se pueden citar el *Barniz blanco fino, sin olor llamado de Mr. Watin* a base de sandárac, alcohol y esencia de trementina⁵³²⁵ o el *Barniz propio para objetos que hayan de sufrir gran frotación como cajas para bolsillos etc por Mr Tingry*⁵³²⁶ a base de copal derretido, sandárac, almáciga disueltos en alcohol con el añadido de trementina de Venecia y vidrio molido⁵³²⁷. Entre estas recetas para la elaboración de barnices volátiles se incluyen algunas destinadas a los objetos de madera, cuya procedencia es la misma: *Otro barniz de la misma especie, propio para maderas, rejas, cerraduras etc* confeccionado con sandárac, goma laca, trementina, vidrio molido y alcohol⁵³²⁸; *Barniz blanco que puede pulirse después de dado a las maderas*⁵³²⁹, elaborado con sandárac, almáciga y elemi, disueltos en alcohol con el añadido de trementina de Venecia⁵³³⁰. Esta fórmula se repite un poco más adelante en el texto bajo el título *Barniz de espíritu de vino propio para violines, instrumentos y otras piezas de madera*⁵³³¹, aunque la proporción de los ingredientes varía. Así mismo, dentro de este tipo de barnices, aparece otra fórmula para preparar un barniz aplicable a las superficies de madera a imitación de la caoba que el autor copia del texto de Bernardo Montón⁵³³² y que denomina:

*Barniz de espíritu de vino llamado de pulimento, que adquiere su brillantez en fuerza de la frotación. Póngase en un cuartillo de espíritu de vino, dos onzas de grasilla, una onza de goma copal, dos onzas de trementina de Venecia, y onza y media de goma laca... este barniz se le puede también dar color para imitar la caoba por medio de un poco de zándalo rubro o sangre de drago....*⁵³³³.

⁵³²³ Anónimo, 1805, p. 148.

⁵³²⁴ Materia que según el autor interesaba mucho en general y sobre la que existían pocos textos en España.

⁵³²⁵ Munaiz y Millana, M., 1831, pp. 178,179.

⁵³²⁶ Munaiz y Millana, M., 1831, pp. 180, 181.

⁵³²⁷ Tingry, J. F., vol. I, p. 181.

⁵³²⁸ Probablemente colofonia.

⁵³²⁹ Esta receta aparece también publicada en el recetario anónimo, más arriba comentado, del año 1805, p. 143.

⁵³³⁰ Munaiz y Millana, M., 1831, p. 199.

⁵³³¹ Munaiz y Millana, M., 1831, p. 203.

⁵³³² Montón, B., 1757, p. 200.

⁵³³³ Munaiz y Millana, M., 1831, pp. 204, 205.

Por otro lado, en esta obra se incluye un apartado dedicado a los barnices grasos que se definen como *barnices crasos o de aceite*, donde se recoge una serie de normas para su preparación⁵³³⁴, tomadas igualmente de Watin y Tingry.

Por lo que respecta a los barnices esenciales, el autor cita una fórmula para la realización de un barniz que transcribe literalmente del texto de Montón⁵³³⁵:

*Barniz comun de agua-ras. Derrítanse en un puchero vidriado nuevo, dos onzas de trementina, y dos de pez griega, apártense del fuego en el momento en que se halle derretido, y añádansele poco a poco cuatro onzas de agua-rás, meneándolo muy bien con un palito hasta que se incorpore... Estos barnices deben darse calientes para que salgan mejor*⁵³³⁶.

Este manual contiene un extenso apartado dedicado a la coloración de las maderas a imitación de otras como el ébano, en el que se describen diferentes procesos a base de colorantes vegetales, como el que se obtenía cociendo campeche o nuez de agallas, solos o con la adición de sustancias como el cardenillo o el vitriolo, aplicados por inmersión de la madera en un baño de dichas sustancias o por repetida impregnación mediante brocha, pincel o esponja. En ambos casos con el añadido de un mordiente como el alumbre, para facilitar la fijación del color. También se recogen numerosas recetas para teñir de color rojo la madera⁵³³⁷ cuyas técnicas de aplicación son semejantes a las que se citan para imitar el ébano, variando las sustancias colorantes entre las que se incluyen el palo de Brasil y el azafrán, en unión con el alumbre como mordiente.

Además, este texto incluye fórmulas para teñir las superficies de madera de color violeta⁵³³⁸ utilizando palo de Brasil y campeche, con la adición del alumbre como mordiente; de color verde con un tinte a base de cardenillo disuelto en vinagre y alumbre⁵³³⁹ o de tono amarillo mediante el uso de azafrán⁵³⁴⁰.

Entre las recetas para el coloreado de las maderas aparece una destinada a enfatizar el veteado del nogal⁵³⁴¹:

Modo fácil de hacer que el nogal presente aguas en sus vetas. Tómese una libra de cal viva, y apáguese en media azumbre de orines, en que se dejará por espacio de 24 horas, y al cabo de ellas báñese muy bien la madera con esta mezcla, por medio de una brocha bastante crecida, 2 o 3 veces: déjese secar y frótese muy bien con un paño limpio, y en seguida procédase a pulimentarla, lustrarla con cera y trementina, es decir el espíritu de trementina, o bien con cualquiera de los barnices ya explicados.

En este caso, como vemos, se recomienda tanto el empleo de la cera como del barniz para acabar la superficie.

⁵³³⁴ Munaiz y Millana, M., 1831, pp. 183-192.

⁵³³⁵ Montón, B., 1757, p. 32.

⁵³³⁶ Munaiz y Millana, M., 1831, p. 214.

⁵³³⁷ Munaiz y Millana, M., 1831, pp. 226, 227, 228, 229.

⁵³³⁸ Munaiz y Millana, M., 1831, p. 230.

⁵³³⁹ Munaiz y Millana, M., 1831, p. 232.

⁵³⁴⁰ Munaiz y Millana, M., 1831, p. 231.

⁵³⁴¹ Munaiz y Millana, M., 1831, p. 234.

Por último, transcribimos un procedimiento destinado a imitar la caoba sobre la madera de nogal, mediante la impregnación de sucesivas manos de una disolución de campeche, palo de brasil y alumbre⁵³⁴². En esta receta se especifica además:

*...como en el día no se apetece tampoco el ver las piezas de caoba de un color subido, y sí solo con el suyo natural, en fuerza de la facilidad de imitar dicha madera por este medio, y el del barniz de espíritu de vino, con la sangre de drago, o el zándalo rublo, será mejor adoptar también con el nogal el medio de darle muy poco color para que parezcan mas propias de caoba las piezas que se hagan de este modo*⁵³⁴³.

La madera así tratada se acababa con barniz:

*Al nogal sacadas las vetas por el medio que se ha dicho antes, y pulimentado luego con un poco de barniz de espíritu de vino, que contenga poquísimo color, lo confundirá cualquiera con la mejor caoba si está bien trabajado*⁵³⁴⁴.

Como cuestión al margen conviene señalar que de las palabras de este autor, al hablar de la coloración de las maderas, se deduce que en España en la época los términos charol y barniz eran sinónimos, así por ejemplo en una receta para imitar la madera de ébano se dice: *...podrá charolarse con cualquiera de los barnices ya dichos*⁵³⁴⁵ y también en otra de las mismas características: *...adquirirá la madera un negro hermosísimo que por supuesto aviva infinito por la frotación, pulimento y charol de los barnices anteriores*⁵³⁴⁶.

En 1835 se publica un *Manual de Barnices y Charoles*, inspirado en su mayor parte en la obra de Tingry, que se define como: *...la obra más moderna y mas completa que trata de este asunto, y de donde hemos tomado lo principal de este compendioso trabajo*...⁵³⁴⁷. Además, junto a las recetas que se toman de dicho autor se incluyen otras de Watin que por economía de espacio no citamos aquí. Con todo, este texto tiene especial importancia para nosotros ya que en él aparece la primera referencia que hemos encontrado en España al sistema que hace uso de un tampón de tela o “muñequilla” para extender el barniz sobre las superficies de madera. Este dato figura en una receta para aplicar un barniz a base de goma laca disuelta en alcohol al baño de María:

*Después que con la lija y la piedra pomez se ha puesto bien lisa la pieza que quiere barnizarse, se frota con una muñequita de trapo mojada en aceite de lino quemado, y cuando se ha extendido bien, que ya la madera está caliente, se da con otra muñequita mojada en el dicho barniz de espíritu de vino y laca, hasta tanto que se note que esta muñeca no corre con libertad, en cuyo caso se usa otra vez de la del aceite, y se vuelve después á dar con la del barniz; repitiendo esta operación alternativamente hasta que saque el pulimento que se quiere, lo que será mas pronto siendo espeso el barniz*⁵³⁴⁸.

Conviene señalar aquí que al no haber podido consultar la primera edición del año 1835, ignoramos si esta referencia también aparece allí o se trata de una adición posterior.

⁵³⁴² Munaiz y Millana, M., 1831, p. 235.

⁵³⁴³ Ibídem nota anterior,

⁵³⁴⁴ Ibídem nota anterior.

⁵³⁴⁵ Munaiz y Millana, M., 1831, p. 223.

⁵³⁴⁶ Munaiz y Millana, M., 1831, pp. 223, 224.

⁵³⁴⁷ Anónimo, 1847, p. 8.

⁵³⁴⁸ Anónimo, 1847, pp. 50, 51.

Otro dato que nos interesa resaltar de esta obra es que en ella volvemos a constatar que la expresión “dar charol” se utilizaba en la época como sinónimo de barnizar, como vemos en el título de una receta para confeccionar un barniz aplicable a las superficies de madera, entre otras:

*Barniz para dar charol á maderas y cristal. En medio cuartillo de espíritu de vino refinado se disuelven á fuego lento dos onzas de goma de succino ó de laca, y en estando hecha la disolución se agregan dos adarmes de aceite de espliego*⁵³⁴⁹.

En 1842 un oficial de caballería llamado D. A. J Pulido publica una obra que también responde al género de los libros de “secretos”, dirigida a diletantes y curiosos titulada *Riquezas de Bellas Artes y Oficios*. Comprende ocho tratados que se escriben *por la experiencia y práctica del autor, que han sido ejecutados en muchas ciudades de España*. En ellos se incluyen indicaciones y fórmulas para la coloración de las superficies de madera, en su mayor parte a imitación de la de ébano, así como para la preparación de barnices aunque, con respecto a esta última materia no se suele especificar el tipo de superficies sobre las que se extendían. De la lectura de este manual se extrae que el autor conocía muchos de los textos publicados en España, entre los que se encuentran los anteriormente citados, así como otros del siglo XVIII, ya que recoge diferentes recetas de Montón, Cantelli, Orellana y Suárez. Es probable que Pulido conociera también el texto de Watin y el de Tingry por las semejanzas con ellos que se observan en ciertas partes de esta obra.

En 1846 se edita en Madrid un texto titulado *Manual del Tornero*, traducido del francés por José María Tenorio y destinado a “artistas y aficionados” interesados en este oficio. Contiene un apartado dedicado a los barnices que puede considerarse como un resumen de la obra de Watin o de Tingry. En el mismo se afirma que *El arte de componer los barnices exige conocimientos químicos y sobre todo una larga práctica*, describiéndose una serie de preceptos generales para su elaboración y aplicación, e indicándose los usos a los que se destinan. Así mismo, clasifica los diferentes tipos en función de los disolventes y menciona las resinas a emplear en los mismos, pero no se aportan recetas para su elaboración.

Las únicas fórmulas que aparecen en este texto se refieren a la coloración de las maderas a imitación de la madera de palo de Brasil o del ébano⁵³⁵⁰ mediante sustancias como el palo de Brasil, el campeche y en ocasiones el añil, con el añadido de alumbre como mordiente. En algunas de ellas se especifica que como acabado se impregnaba la superficie con aceite, como se indica por ejemplo en una receta para *Hacer un bello negro sobre la madera... y frótese la pieza primero con un cepillo y después con gamuza y aceite*⁵³⁵¹.

En 1853 se publica en Cataluña un texto titulado *Nuevo Cajón de Sastre o sea Almacén de curiosidades, secretos de artes y oficios, de economía doméstica, de agricultura, de medicina, recreaciones químicas, juegos de manos, fuegos artificiales, etc. etc. etc.*, de cuyo autor solo conocemos las siglas P. D. A. N. También en esta obra la mayor parte de las recetas para la fabricación de barnices proceden de Watin y de Tingry. Además, cabe señalar que los barnices que se mencionan en este texto se dan con brocha, a

⁵³⁴⁹ Anónimo, 1847, p. 50.

⁵³⁵⁰ Tenorio, J. M., 1846, pp. 129, 131, 132.

⁵³⁵¹ Tenorio, J. M., 1846, p. 132.

excepción de dos de ellos que se aplican a “muñequita”. El primero de ellos, titulado *Barniz para ebanistería*, se elaboraba únicamente con goma laca y alcohol. La mezcla se calentaba a un máximo de 60 grados. Después se colaba, embotellaba y se extendía: *...con una muñequita de trapo, sobre la madera bien apomazada...*⁵³⁵². El segundo, denominado *Barniz de color de oro*, a base de goma guta, azafrán, goma laca y alcohol: *...se extiende con trapo, es decir, con una muñequita de esponja envuelta en un trapo fino, y se da sobre las maderas finas bien apomazadas*⁵³⁵³.

En 1854 se edita en Madrid el *Manual del Carpintero de Muebles y Edificios*, publicado en 1827 en Francia por M. Nosban, anteriormente analizado, traducido por Isidoro García Vicente. Por tratarse de una traducción literal no nos parece necesario recoger aquí aquellos contenidos referentes a los acabados de los muebles. Únicamente apuntaremos que en él al describir el sistema de barnizado a muñequilla, en lugar de emplear el término “muñequita” que aparece en el *Manual de Barnices y Charoles* y en el *Nuevo Cajón de Sastre*, ya citados, se le da el nombre de “tapón”:

*Preparado el barniz... se echarán cuatro gotas de él en un andrajo de media vieja de lana, doblada muchas veces, el cual se cubrirá con un lienzo blanco mas que a medio usar, de modo que forme un tapon... Tomando entonces una gota gorda de buen aceite comun se echará en el tapon en medio del sitio en que se halla el barniz, y frotando ligeramente se extenderá por todas partes esta mezcla hasta que esté bien seca...*⁵³⁵⁴.

En el año 1858 se publica en París la *Enciclopedia Hispano-Americana* que contiene un “Manual de barnices y preparación de charoles” escrito por Julio Rossignon⁵³⁵⁵. En este texto encontramos la expresión “barniz de muñeca” para definir uno aplicable a los muebles a base de goma laca disuelta en alcohol:

*Otro barniz de resina laca para muebles (barniz de muñeca): Disuélvase la resina laca en el doble de su peso de alcohol; mézclanse dos partes de este barniz con una parte de aceite de olivas; extiéndase esta mezcla sobre la madera frotando en el sentido de las fibras; déjese secar, y vuélvase a empezar tres ó cuatro veces, hasta obtener el resultado deseado. Se da lustre á este barniz con un poco de trípoli mezclado de aceite de olivas y se acaba con un pedazo de piel de gamo. Este barniz vuelve la madera morena, pero no se resquebraja nunca*⁵³⁵⁶.

Esta receta así como la explicación del proceso de barnizado se toman de Tripier-Duvaux.⁵³⁵⁷ Además, en esta obra existe una referencia a la “muñeca” empleada para aplicar barnices de goma laca:

*Los barnices de resina laca pura son los más sólidos entre los barnices alcohólicos; mas no son brillantes si no se pulen; además están expuestos á resquebrajarse, sobre todo si la laca domina...puede desviarse este inconveniente agregando un poco de aceite (el de olivas es el mejor) en la muñeca que sirve para aplicarlo; mas el aceite pone morena la madera. Por este motivo prefieren algunas personas los barnices menos ricos en resina, los cuales no presentan los mismos inconvenientes*⁵³⁵⁸.

⁵³⁵² P. D. A.N., 1853, p. 57.

⁵³⁵³ P. D. A. N., 1853, p. 60.

⁵³⁵⁴ Nosban, M., 1854, p. 251.

⁵³⁵⁵ Rossignon había sido catedrático de Ciencias Naturales y de Química de las Universidades de París, Guatemala y San Salvador.

⁵³⁵⁶ Rossignon, J., 1858, p. 100.

⁵³⁵⁷ Tripier-Duvaux, A. M., 1845, p. 263.

⁵³⁵⁸ Ibídem nota anterior.

Esta descripción procede igualmente de la obra de Tripier-Duvaux⁵³⁵⁹.

Por último, pasaremos a analizar el texto titulado *Manual teórico-práctico del pintor, dorador y charolista*⁵³⁶⁰ escrito por Manuel Sáenz García y publicado en el año 1872. En la introducción el autor señala que las obras publicadas en las diferentes épocas sobre esta materia eran abundantes, si bien constituían en su mayor parte traducciones. Además, afirma que las indicaciones y fórmulas que aparecen en ellas para la realización de barnices y otras composiciones, procedentes de países septentrionales, en la práctica no tenían el mismo éxito en los meridionales. Por ello este autor intenta, basándose en su larga experiencia, elaborar un texto que se aparte de la norma general⁵³⁶¹. Sin embargo, al estudiar este manual no encontramos ninguna diferencia sustancial con respecto a los textos que critica.

Con relación a los barnices describe sus características y los clasifica: *Hay tres clases de barnices: los hechos con espíritu de vino, con aceite y con trementina (aguarrás)*⁵³⁶². Enumera también las sustancias que entran en su composición como las resinas, señalando su naturaleza y empleo. Entre ellas cita la sandárac, de la que especifica: *es lo mismo que la goma de enebro* y que se utilizaba mucho para realizar barnices, asimismo menciona la colofonia: *La pez sirve para el barniz común*⁵³⁶³. Además, destaca el empleo de la goma laca para confeccionar barnices, aunque no proporciona ninguna fórmula al respecto⁵³⁶⁴.

Por lo que se refiere a los barnices grasos se realizaban con ámbar o copal, esencia de trementina y aceite de lino. Se cita una fórmula para un *barniz para exterior* a base de sandárac y almáciga disueltas en aceite de linaza, con el añadido de esencia de trementina⁵³⁶⁵. En cuanto a los volátiles se aporta una receta tomada de Tingry: *Barniz para objetos expuestos al roce como sillas, estuches y metales*⁵³⁶⁶ que se confeccionaba con copal, sandárac y almáciga disueltos en alcohol, a lo que se incorporaban trementina y vidrio molido. Por último, con relación a los barnices esenciales, el autor proporciona una receta para elaborar un *Barniz común llamado de pez*⁵³⁶⁷ con colofonia y trementina. Como vemos, casi toda la información que facilita Sáenz García procede también de textos foráneos.

En el apartado que dedica a las técnicas a emplear para la coloración de las maderas recoge un amplio listado de fórmulas, entre las que se incluyen varias para imitar la madera de ébano sobre las de peral o encina⁵³⁶⁸. Asimismo, existen recetas para simular el nogal o la caoba en la madera de pino⁵³⁶⁹. También aparecen fórmulas para el *roble antiguo*⁵³⁷⁰ y el *roble semioscuro*⁵³⁷¹. Para confeccionar estos tintes se recomienda el

⁵³⁵⁹ Tripier-Duvaux, A. M., 1845, pp. 262, 263.

⁵³⁶⁰ 1872. 3ª Edición consultada, Madrid 1902.

⁵³⁶¹ Sáenz García, M., 1902, pp. V, VI, VII.

⁵³⁶² Sáenz García, M. 1902, p. 204.

⁵³⁶³ Sáenz García, M. 1902, p. 205.

⁵³⁶⁴ Ibídem nota anterior.

⁵³⁶⁵ Sáenz García, M. 1902, pp. 208, 209.

⁵³⁶⁶ Sáenz García, M., 1902, p. 209.

⁵³⁶⁷ Sáenz García, M., 1902, p. 211.

⁵³⁶⁸ Sáenz García, M. 1902, pp. 270, 271.

⁵³⁶⁹ Sáenz García, M. 1902, pp. 272, 273.

⁵³⁷⁰ Sáenz García, M., 1902, p. 273.

⁵³⁷¹ Ibídem nota anterior.

campeche: *La encina teñida de este modo no difiere en nada del ébano verdadero*⁵³⁷². Una innovación que encontramos en este texto es la mención a tintes sintéticos como las anilinas para colorear las distintas superficies⁵³⁷³.

Para acabar las superficies teñidas, se sugiere tanto el uso del barniz como la cera. Esta última figura en una receta para fingir el aspecto del ébano en superficies de peral talladas y torneadas⁵³⁷⁴: *...dando encima una capa de cera disuelta en esencia de trementina y frotando con cuidado, el objeto adquiere la apariencia de ébano*. Además, se recomienda este acabado en una receta para obtener un tono:

*Caoba artificial. Se puede imitar a caoba el pino bien pulimentada dándole muchas manos con cáscara de nuez verde. Cuando está seca se le da una capa de encáustica (cera derretida en esencia de trementina) y se frota con un cepillo áspero*⁵³⁷⁵.

Por su parte, el barniz se extendía sobre las maderas ebanizadas con el siguiente procedimiento: una vez aplicado el tinte se recubría la superficie de madera con una ligera capa de barniz, puliéndose a continuación con aceite de linaza y piedra pómez⁵³⁷⁶. Dicho barniz sería volátil al especificarse en la receta que debía secar pronto.

Sáenz García también se refiere a la forma de elaborar un barniz para obtener determinados efectos estéticos: *Si se quiere obtener pronto un aspecto empañado, hay que emplear una ligera capa de laca en escamas disuelta en espíritu de vino*⁵³⁷⁷. Esta es la primera vez que aparece en el texto la goma laca como ingrediente de los barnices.

Por último, cabe destacar que en esta obra no existe referencia alguna a la aplicación de los barnices a muñequilla o tampón. Se trata de un hecho sorprendente ya que en textos publicados en España a mediados de la centuria se cita dicho sistema.

En cuanto a Italia citaremos en primer lugar un texto anónimo titulado *Piccolo Archivio di Scoperte Riguardanti le Arti, i Mestieri, l'Economia Domestica e Rurale, Curiosità Chimiche, Vernici, Tintorie, ec. ec.*, cuya segunda edición se publica en el año 1835⁵³⁷⁸. En esta obra se recogen diferentes recetas para la confección de barnices entre los que existen algunos aplicables a las superficies de madera, como es el caso de uno a base de copal y aceite de trementina:

*La vernice di coppale, che vantaggiosamente si adatta al legno ed al cartone... 20 once di olio di terebinto... piccole perle di copale polverato, ma già fuso antecedentemente a legger calore. Il liquido da principio torbido, in pochi giorni trasparente diviene, ed allora si fa passare pel filtro di cotone. Volendo usar questa vernice, ch'è densa, si necessario aggiungervi un tal poco di oli di terebinto caldo*⁵³⁷⁹.

⁵³⁷² Sáenz García, M., 1902, p. 272.

⁵³⁷³ Sáenz García, M. 1902, p. 271.

⁵³⁷⁴ Sáenz García, M., 1902, p. 270.

⁵³⁷⁵ Sáenz García, M., 1902, p. 273.

⁵³⁷⁶ Sáenz García, M., 1902, p. 270.

⁵³⁷⁷ Ibídem nota anterior.

⁵³⁷⁸ 4ª edición consultada, Nápoles 1845. No hemos podido localizar la fecha de la primera edición de este texto.

⁵³⁷⁹ Anónimo, 1845, p. 243.

Vemos que este barniz nada más elaborarse era turbio pero al pasar unos cuantos días se volvía transparente. Además debía filtrarse y a la hora de utilizarse, en caso necesario, podía añadirse un poco de esencia de trementina caliente.

Otro barniz para muebles se preparaba diluyendo sandárac, goma laca y una resina indeterminada en alcohol, a lo que se podía añadir trementina de Venecia:

*Fate sciogliere in due libbre di spirito di vino, ott'once di sandaraca, due di lacca in grani, quattro di resina: e poscia ve ne aggiungete sei di terebinto di Venezia. Se la vernice si vuole un poco colorita di rosso, si aumenta la gomma lacca, si diminuisce la sandaraca, e vi si mette un poco di sangue di drago*⁵³⁸⁰.

Esta fórmula aparece en la obra de Watin⁵³⁸¹ si bien incluye la colofonia entre los ingredientes resinosos. Este dato nos inclina a pensar que la resina de la que no se aporta el nombre en la receta italiana podría ser colofonia. Además, según Turco, la colofonia se designaba en el comercio con el nombre de “resina”⁵³⁸².

También se recoge una receta, que se toma igualmente de Watin, para un barniz a aplicar sobre tocadores y cajas elaborado con almáciga y sandárac disueltas en alcohol, a lo que se incorporaba trementina de Venecia⁵³⁸³: *Sciogliete due once di mastice e otto di sandaraca in due libbre di alcool, ed aggiungete poscia quattro di terebinto di Venezia*⁵³⁸⁴.

Otro barniz que se cita en el texto es el que se denomina *Vernice di minio per i mobili* a base de sandárac, goma laca, resina y trementina común:

*Fate sciogliere in due libbre di spirito di vino sei once di sandaraca, altrettanto di gomma lacca, e quattr' once di resina, indi unitevene sei di terebinto comune. Prima di usarsi questa vernice, vi si mescola un poco di minio*⁵³⁸⁵.

Antes de usar este barniz se añadía un poco de minio.

Así mismo, se cita un sistema para teñir las maderas autóctonas, inventado por un ebanista de Lyon llamado Faure, a base de tierra de Siena y esencia de trementina. Esta mezcla podía añadirse a un barniz de goma laca y alcohol con lo que se obtenía un bello brillo:

*Faure ebanista a Lione ha presentato alla Società d'incoraggiamento alcuni pezzi di legno coperti di una vernice di sua invenzione. Questa vernice ha una qualità particolare, essa attacca il legno in diverse maniere, ed ove più ove meno lo colorisce, per cui riflettendo tante ondulazioni diverse, incontra il gusto di molti. Preparandola colla vernice di lacca riflette un bel lucido per le sue tante varietà. Essa è composta della terra di Sienne... calcinata ed unita all'olio di terebinto riscaldato leggermente per fare penetrare il colore. Un momento dopo la sua applicazione si pulisce il legno togliendone il superfluo...*⁵³⁸⁶.

⁵³⁸⁰ Anónimo, 1845, pp. 248, 249.

⁵³⁸¹ Watin, J. F., 1772, I, p. 79.

⁵³⁸² Turco, A., *Vernicatura, Coloritura e Laccatura del Legno*, 1977, p. 330.

⁵³⁸³ Watin, J. F., 1772, I, p. 78.

⁵³⁸⁴ Anónimo, 1845, p. 249.

⁵³⁸⁵ Ibídem nota anterior.

⁵³⁸⁶ Anónimo, 1845, p. 251.

Además, en este texto se recoge una receta para confeccionar un barniz titulado *Vernice di gomma lacca*, conocida con el nombre de *Vernice di Vienna*, a base de goma laca disuelta en alcohol: *Si prenda la gomma lacca in tavolette... e si riduca in polvere finissima... questa gomma si unisca allo spirito di vino di buona qualità nella proporzione di uno a tre, o di uno a quattro del loro peso*⁵³⁸⁷. Antes de barnizar se apomazaba la madera con un trozo de piedra pómez y un poco de agua, repitiéndose otra vez la operación pero con aceite en lugar de agua. Para aplicar el barniz se empleaba una muñequilla:

*Si prepari un gomitoletto di stracci di lino, oppure un pezzettino di spugna, poco meno della grossezza di una noce, s'impregni di vernice sufficientemente... quindi si chiuda in un poco di tela fina; l'esteriore di questo involto si unge leggermente di olio, e così preparato esso pur si dimeni sul legno, premendosi leggermente per farne sgorgare a traverso la tela la vernice... Ripetendosi più volte questa operazione si otterrà una vernice la più bella possibile...*⁵³⁸⁸.

La muñequilla se elaboraba con un pedazo de tela o bien con un trocito de esponja, del tamaño de una nuez aproximadamente, que se humedecía con el barniz y se cubría con un poco de tela fina. La parte exterior del tampón se impregnaba ligeramente con aceite. En la receta se indica también que el barniz podía pulirse con polvo de trípoli pulverizado aplicado en una piel de guante, que previamente se había untado con un poco de aceite: *L'ultima sua chiarezza a questa vernice si darà con un tantino di tripolo ben polverizzato, applicato su di una pelle di guanto unta con poc'olio*⁵³⁸⁹. Este barniz y su método de aplicación, como hemos visto, se citan como invención de un ebanista de Viena en una publicación francesa del año 1808⁵³⁹⁰.

En 1876 Girolamo Gargioli publica *Il parlare degli artigiani di Firenze*. En este texto, estructurado en forma de diálogo entre maestro y aprendiz, se aborda la técnica del barnizado practicado en esas fechas en Toscana. Se comienza señalando que, cuando se deseaba conservar el color natural de la madera, se daban dos manos de aceite de linaza cocido a la superficie y después una de barniz de copal. Una vez seca esta última se aplicaba otra e incluso una tercera, en caso necesario:

*Al legno nuovo che abbi da restare del suo colore si da la verniciatura in questo modo: gli possiamo sopra due volte l'olio di lino cotto; gli diamo poi una mano di vernice coppale, e li lasciamo asciugare bene; se le da una seconda mano, ed anche una terza se bisogna*⁵³⁹¹.

Dicho barniz se confeccionaba con copal, esencia de trementina y aceite cocido y se aplicaba a pincel, como se desprende de la descripción del proceso de barnizado:

*Si compone di gomma coppale, d'aqua di ragia e d'olio cotto. Per prepararle... Se la verniciatura ha da spulirsi, diamo al legno diversi mani di coppale a fin di poterla sappiare, e levarle la corde fatta nel distenderla... Noi chiamiamo così quei fregacei a custola, che la setola del pennello lascia sulla vernice e anche sulla tinta*⁵³⁹².

Comprobamos que, cuando se deseaba pulir el barniz, se daban varias manos con el fin de poder lijarlo después para eliminar las marcas que dejaba el pincel.

⁵³⁸⁷ Anónimo, 1845, p. 252.

⁵³⁸⁸ Ibídem nota anterior.

⁵³⁸⁹ Anónimo, 1845, p. 253.

⁵³⁹⁰ *Annales des Arts et Manufactures*, 1808, vol. XXVIII, pp. 285-291.

⁵³⁹¹ Gargioli, G., 1876, pp. 192, 193.

⁵³⁹² Gargioli, G., 1876, p. 193.

Además se indica que para que las superficies de nogal, ébano y caoba brillaran como el cristal era necesario pulir el barniz con alcohol: *Spulire a spirito del noce, dell'ebano, del magogane...per farle diventare lustro a sepcchio*⁵³⁹³. Otra operación que podía efectuarse con el objetivo de perfeccionar la superficie barnizada, denominada *raffinatura*, consistía en alisar el barniz con un paño humedecido en agua y luego impregnado en polvo de piedra pómez, en dar polvo de trípoli y pulirlo después con un paño ligéramente engrasado que se frotaba con fuerza sobre el barniz de copal para que se calentara y, de este modo, sacarle todo el brillo. Por último, se friccionaba con otro paño limpio en el que se introducía harina o almidón para desgrasar la superficie y acabar de abrillantarla:

*Raffinatura... consiste nel levigare la vernice con cencio tuffato prima nell'acqua e poi nella pomice macinata, nel darle il tripolo, nel farle altre carezzine con cencio bianco, leggermente unto, che strofiniamo fortemente sulla coppale a fine di riscaldarla, e di trarli fuori tuto quanto il lustro. Ben riscaldata che sia, con altro panno pulito, nel quale si mette fior di Farina asciutta, o amido, si cerca disungerla e farla spiccare la lucentezza*⁵³⁹⁴.

También se describe otro sistema de barnizado denominado “a pulimento” que se iniciaba preparando la superficie de madera. Para ello se daba una mano de aceite cocido y después una mezcla de “yeso para madera”⁵³⁹⁵, cola y aceite cocido:

*Verniciatura a pulimento. Si principia dal dare al legno una mano d'olio cotto, e poi si mestica... La mestica e un impasto di gesso da legno, colla e olio cotto. Serve per tirare il piano agli oggetti da pulimentare...*⁵³⁹⁶.

Una vez seca la superficie, se apomazaba y se aplicaba una mano de aceite y seguidamente la denominada “tinta falsa”, que era el primer color que no se diluía en el barniz. Seguidamente, se extendía el “color bueno”, es decir un colorante disuelto en barniz elaborado con copal y esencia de trementina. Esta capa se lijaba y después se daban otras manos de color, puliéndose finalmente la superficie con un paño impregnado con tripoli:

*Asciuta che sia l'abbazonatura, si pomicia a secco la mestica, e poi la si da una mano d'olio e quindi la tinta falsa, che e come dire quel primo colore che no e stemperato a vernice. Vi si stende da ultimo in colore buono, stemperato a vernicella, cioe a coppaïe allungata con acqua di ragia. A un tal punto la diamo una abuzzatta, o sia una prima sappiatura. Diamo anche altre mani di tinta; e doppo... si raffina la tinta medesima col cencio impomiciato col tripolo...*⁵³⁹⁷.

El autor se refiere también al procedimiento para simular el veteado de las maderas finas en aquellas comunes. Éste se iniciaba dando el color del fondo de la madera a imitar. Se hacían unas manchas con el pincel que debían representar las vetas y para resaltarlas se hacían otras llamadas “veteados”, que se ejecutaban sobre una preparación llamada “veladura”:

Cominciamo dal dargli la tinta che abbia il colore, che ha il fondo del legno da contraffarsi. Si smacia questa tinta con fregacci, che dovranno rappresentare le macchie. Per dar risalto a

⁵³⁹³ Gargioli, G., 1876, p. 194.

⁵³⁹⁴ Ibídem nota anterior.

⁵³⁹⁵ Ignoramos cual podía ser el yeso al que se refiere el autor.

⁵³⁹⁶ Gargioli, G., 1876, p. 196.

⁵³⁹⁷ Ibídem nota anterior.

*queste, ne facciamo altre, dette venature, le quali si eseguiscono sopra una preparazione, che prende il nome di velatura*⁵³⁹⁸.

La veladura se realizaba con una tierra aglutinada en aceite, esencia de trementina, aceite cocido y un poco de barniz de copal. Sobre esta veladura se ejecutaban las manchas y el veteado. *La velatura si compone di una terra colorata a olio, d'aqua di ragia, d'olio cotto e di un poco di vernice coppale. Sopra questa velatura si smacia e si vena immediatamente...*⁵³⁹⁹. Se explica a continuación que el término *smaciare* consistía en hacer manchas en la madera con el pincel para que semejaran vetas naturales, como las de los nudos del nogal: *Lo smaciare, la non si confunde, é proprio il fare smaci, ossia macchi, al legno col pennello, in guisa che paiano macchie naturali, come quelle dei nocchi del noce*⁵⁴⁰⁰.

Por último, se hace alusión al pulimento del barniz para eliminar las irregularidades o las marcas del pincel, utilizando hueso de sepia y agua.: *Si fa con l'osso del pesce calamaio, seccato e sbucciato. Il sepiare consiste nel passare la polpa di questo osso sopra la vernice con acqua, per ispianare le grossezze o la corda*⁵⁴⁰¹.

En 1881 se publica también en Italia el texto titulado *Colori e Vernici: Manuale ad uso dei Pittori, Verniciatori, Miniatori, Ebanista e Fabbricanti di colori e di vernici*, que escribe Gemello Gorini⁵⁴⁰². Este manual se inicia con una introducción histórica sobre el uso y elaboración de los barnices. De esta manera se afirma que al haberse extendido el uso de los barnices a todo tipo de objetos a mediados del siglo XVIII, muchos debieron dedicarse a su fabricación lo que supuso la modificación de las fórmulas ya conocidas para adaptarlas a los objetos a los que se destinaba. Así, cada fabricante guardaba el secreto de la mezcla que utilizaba y que consideraba siempre preferible a la de los demás, aunque no se diferenciara por lo general más que por adiciones estériles. El autor continúa diciendo que se publicaron infinidad de textos, en su mayor parte copiados unos de otros, que contenían recetas extrañas y a menudo impracticables aunque se definían como “secretos maravillosos”:

*Avendo il lusso esteso l'uso delle vernici a oggetti d'ogni sorta, molti dovettero necessariamente occuparsi della loro fabbricazione. Si modificarono in mille guise le formole già conosciute, per addatarle agli oggetti ai quali specialmente si destinavano. Ciascuno teneva gelosamente segreta la composizione di cui si serviva, credendola sempre preferibile a quella degli altri, benché non differisse sovente che per aggiunte inconcludenti. Si pubblicarono moltissimi libri, la più parte copiati gli uni dagli altri, pieni di formole assai bizzarre, il più delle volte ineseguibili, e malgrado tutto questo annunziate quali meravigliosi segreti. Tale era lo stato delle cognizioni possedute sulla fabbricazione delle vernici verso la metà del secolo scorso*⁵⁴⁰³.

Seguidamente, señala que hacia finales del siglo XVIII aparece la obra de Watin que, a pesar de presentar errores y prejuicios propios del momento, aportó mucha luz al arte del barnizador. También se refiere a la obra de Tingry, juzgándola totalmente al día en cuanto al estado de la ciencia del momento en que se publica. Así mismo, la considera una importante fuente de información con respecto a las investigaciones llevadas a cabo sobre el copal y otras sustancias con las que se confeccionaban los barnices:

⁵³⁹⁸ Gargioli, G., 1876, pp.197, 198.

⁵³⁹⁹ Gargioli, G., 1876, p. 198.

⁵⁴⁰⁰ Ibídem nota anterior.

⁵⁴⁰¹ Gargioli, G., 1876, p. 202.

⁵⁴⁰² Tercera edición consultada 1896. En el año 1887 se publica la segunda edición.

⁵⁴⁰³ Gorini, G., 1896, p. 172.

*Finalmente verso la fine del secolo apparve l'opera del Watin, che senza essere immune dagli errori e dai pregiudizi d'allora, portó molta luce nell'arte del verniciatore. Dopo di lui, Tingry, dotto professore di chimica a Ginebra, pubblicó al principio di questo secolo, sotto il titolo de Trattato delle vernici ecc, un libro perfettamente conforme alla scienza di allora che ebbe gran rinomanza, e fece conócere moltissime investigazioni, tanto sulla così detta gomma copale che sulle altre sostanze che entrano nella composizione delle vernici*⁵⁴⁰⁴.

Concluye afirmando que después de esa obra las ciencias y las artes hicieron grandes progresos y que con el desarrollo de la industria aumentaron los tratados y memorias sobre los barnices: *Dopo la pubblizazione dell'opera del Tingry le scienze e le arti fecero grandissimi progressi, e col progredire dell'industria aumentarono anche i trattati e le memori sull'importante argomento...*⁵⁴⁰⁵.

A continuación describe los distintos tipos de barnices y las sustancias que entraban en su composición, como resinas, gomas, aceites, esencias, materias colorantes, etc. En cuanto a las recetas para barnices recoge varias de otros autores, como Tingry, Watin y en especial Tripier Duvaux, a base de copal y de los que destaca que eran claros, brillantes y particularmente apropiados para los objetos de madera. Todos ellos se confeccionaban con dicha resina, pero de distinta procedencia, disuelta en alcohol de 95 grados y con la adición de trementina de Venecia. La única diferencia apreciable estriba en la proporción de los ingredientes⁵⁴⁰⁶.

También incluye varias fórmulas para elaborar barnices con sandáraca de los que indica que eran de color amarillo claro o marrón amarillento, en función del color de la resina, elásticos y brillantes. Se utilizaban para barnizar objetos de papel, cuero, madera y metal: *Vernici di sandaracca. Sono giallo-chiare o giallo-brune secondo il colore della resina. Sono elastiche e brillanti; si impiegano per verniciare oggetti di carta, di cuoio, di legno e di metallo*⁵⁴⁰⁷. Además se confeccionaban todos ellos con diferentes trementinas y alcohol, si bien sus proporciones variaban⁵⁴⁰⁸.

Asimismo, recoge una serie de barnices de goma laca, destinados en su mayor parte al mobiliario. De éstos se dice que eran los más utilizados entre los barnices al alcohol para objetos de madera, de cuero y metal: *Sono le più usate fra le vernici alcooliche, per verniciare oggetti di legno, di cuoio, di metallo*⁵⁴⁰⁹. Este dato así como las recetas para su confección, principalmente a base de goma laca blanca, rubia u oscura disuelta en alcohol y en ocasiones con el añadido de sándalo, para obtener un barniz rojo a aplicar en la madera de caoba⁵⁴¹⁰, o de pigmento negro humo para conseguir uno de tono negro⁵⁴¹¹, se toman del texto de Tripier-Duvaux. Gorini alude además a las características de los barnices al alcohol elaborados con goma laca pura⁵⁴¹², aportando la misma información que aparece en dicho texto⁵⁴¹³.

⁵⁴⁰⁴ Ibídem nota anterior.

⁵⁴⁰⁵ Gorini, G., 1896, p. 173.

⁵⁴⁰⁶ Gorini, G., 1896, pp. 202,

⁵⁴⁰⁷ Gorini, G., 1896, pp. 203, 204,

⁵⁴⁰⁸ Ibídem nota anterior.

⁵⁴⁰⁹ Gorini, G., 1896, p. 205.

⁵⁴¹⁰ Ibídem nota anterior.

⁵⁴¹¹ Gorini, G., 1896, p. 206.

⁵⁴¹² Ibídem nota anterior.

⁵⁴¹³ Tripier Duvaux, M., 1845, pp. 260, 262.

1.1. CONSIDERACIONES A LAS FUENTES LITERARIAS-TRATADÍSTICA

De las fuentes de época consultadas se puede extraer una serie de principios generales sobre los acabados en el siglo XIX, que con frecuencia se identifican con los del siglo anterior, lo que se manifiesta en especial en los objetivos buscados con su empleo y que se pueden resumir en la obtención de superficies brillantes, transparentes y sólidas que a la vez que las protegían del uso, realzaban o mejoraban las calidades cromáticas y el veteado de la madera.

También, al igual que sucedía en siglos pasados, muchas de las indicaciones y fórmulas que aparecen en la literatura se transmiten de un texto a otro, cuyo origen en numerosas ocasiones se remonta al siglo XVIII, en especial al texto de Watin, aunque se aprecian ciertas innovaciones en cuanto a materiales y técnicas de aplicación. De dicha repetición se podría deducir un conocimiento generalizado de las mismas en los diferentes países y probablemente su uso en la práctica, aunque esto último no puede confirmarse, dada la desaparición como norma general de los acabados originales por efecto de las continuas intervenciones en los muebles. Por otro lado, es probable que gran parte de las fórmulas que aparecen en estos textos no se siguieran al pie de la letra sino que a la hora de ponerlas en práctica se modificaran, según las necesidades del fabricante u operario.

Además, conviene señalar que en España los textos recogen por lo general los contenidos de aquellos publicados en Francia y lo mismo puede decirse de Italia. Otro aspecto también común con el siglo anterior consiste en la mención en los textos a la venta de barnices ya preparados. Así, en algunos ingleses se informa de esta cuestión con relación a Londres y otras ciudades importantes como Edimburgo. Igualmente, en Francia los barnices podían adquirirse ya confeccionados y además ciertos autores de manuales de técnicas artísticas eran a la vez comerciantes de barnices y pinturas, como es el caso de Riffault.

Por otra parte, una de las novedades que se constata en este siglo en determinados textos y que parte de Tingry, es la toma de conciencia de la necesidad de poseer conocimientos químicos así como una larga experiencia en la elaboración y aplicación de los barnices.

En lo que se refiere a la naturaleza de los barnices los tres géneros conocidos: esenciales, grasos y volátiles, se siguen empleando en los muebles en función de su ubicación y del tipo de superficie. Esto último se hace extensible a los acabados a la cera y al aceite.

Por lo que respecta a los barnices esenciales, lo más utilizados en los muebles se confeccionan con colofonia y esencia de trementina, mezcla que en los textos españoles se denominaba “barniz común de aguarrás”⁵⁴¹⁴ o “barniz común de pez”⁵⁴¹⁵.

En cuanto a los barnices grasos, al ser los más sólidos y resistentes, se destinaban tanto a objetos que debían situarse en el exterior, como a aquellos sujetos a manipulación frecuente. Para su elaboración se solía recurrir al uso del ámbar o el copal en unión, por lo general con otras sustancias, como por ejemplo la esencia de trementina que se

⁵⁴¹⁴ Anónimo, 1845, p. 243; Munaiz y Millana, M., 1831, p. 214.

⁵⁴¹⁵ Sáez García, M., 1902, p. 211.

añadía para proporcionarle elasticidad al barniz. En este sentido, cabe recordar aquí el barniz para muebles que figura en un texto italiano a base de copal, aceite de linaza y esencia de trementina⁵⁴¹⁶. También se empleó la colofonia para aquellos más baratos destinados a obras comunes. Por lo que atañe a los disolventes, se manifiesta claramente en los textos de todos los países el predominio del aceite de linaza.

Con relación a los barnices volátiles, se aprecia una preponderancia de éstos frente a los grasos al obtenerse con ellos las superficies más brillantes, transparentes e incolores, aunque este último aspecto estaba en función también del tipo de resina empleada como base principal del barniz. Se destinaban a los muebles que se situaban en los interiores y, probablemente por tratarse de los barnices más incoloros, sobre superficies con marqueterías o chapeadas en tonos claros. Por lo que respecta a sus componentes, el alcohol era el disolvente por excelencia y en cuanto a las resinas una de las más empleadas fue la sandárac, en especial cuando se debían obtener superficies incolores. De hecho, ésta aparece como ingrediente principal en las recetas para la confección de barnices que se suelen definir en los textos españoles como “blancos”,⁵⁴¹⁷ o “blancos finos”,⁵⁴¹⁸. En Inglaterra se denomina *the best white hard varnish* a uno elaborado con sandárac, almáciga y goma anime⁵⁴¹⁹ y *pure white varnish* a otro a base de sandárac y dos tipos de trementinas⁵⁴²⁰.

El copal también se utilizaba en los barnices volátiles, aunque en menor medida que la sandárac. Por su parte, la almáciga y las trementinas solían emplearse como aditivos en las mezclas y, ocasionalmente, como ingrediente principal.

En el año 1845 se empieza a mencionar en los textos franceses el damar⁵⁴²¹, una resina desconocida hasta entonces aunque no se indica su uso para barnizar el mobiliario.

Por lo que respecta a la goma laca, se recurría a ella para confeccionar barnices coloreados destinados a enfatizar o mejorar el color de la madera de caoba, pudiendo añadirse sangre de drago o anchusa. También solía utilizarse en unión con otras resinas en barnices para el mobiliario. En el año 1827 se inventa un método para obtener una goma laca totalmente incolora que consistía, esencialmente, en hervirla en agua con potasa y añadirle cloro una vez disuelta. A partir de los años cuarenta de la centuria la goma laca empieza a aparecer en los textos como la base principal de los barnices para el mobiliario, realizados únicamente con esta resina disuelta en alcohol. Así, en algunos manuales esta composición se designa como “barniz para ebanistería”⁵⁴²².

En cuanto al procedimiento empleado para aplicar los barnices, en ciertas publicaciones inglesas existen referencias, ya en el año 1818, a un nuevo método denominado *French polish* en el que se utilizaba en lugar de la brocha o pincel una muñequilla o tampón impregnado con barniz que se frotaba sobre la superficie del mueble como si se tratara de una operación de pulimento, de donde deriva su nombre. Este barniz se componía de goma laca y alcohol, a lo que se podían añadir sandárac y almáciga cuando debía

⁵⁴¹⁶ Gargioli, G., 1876, p. 193.

⁵⁴¹⁷ Anónimo, 1805, p. 143.

⁵⁴¹⁸ Munaiz y Millana, M., 1831, p. 179.

⁵⁴¹⁹ G. A. S., 1837, p. 6.

⁵⁴²⁰ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 325.

⁵⁴²¹ Tripier Duvaux, A. M., 1845, pp. 352, 353.

⁵⁴²² P. D. A. N., 1853, p. 57.

aplicarse en las maderas claras⁵⁴²³. Cabe mencionar aquí que esta fórmula se repite posteriormente en diferentes textos ingleses, el último de ellos publicado en 1850⁵⁴²⁴.

Sin embargo, en los manuales de técnica franceses no hemos localizado menciones a este sistema hasta el año 1827, en un texto donde se recoge también la receta arriba citada⁵⁴²⁵. No obstante, en una publicación del año 1808 existe un artículo en el que se describe ese procedimiento utilizando un barniz de goma laca y alcohol, llamado *vernís de Vienne*⁵⁴²⁶.

En España no existen referencias a dicho método en los recetarios de la época consultados hasta el año 1847, quizá por tratarse de transcripciones o traducciones de otros anteriores a la aparición de esta técnica. Sin embargo, no figura allí la denominación de “barniz de muñeca” que encontramos más de una década después en un texto del año 1858⁵⁴²⁷. Este nombre deriva de la forma del instrumento utilizado para su aplicación que semeja una muñeca de trapo⁵⁴²⁸ y no, como se ha venido considerando, del movimiento giratorio de la muñeca del brazo que se realiza al barnizar. Esta afirmación se extrae de la descripción del proceso que se hace en el texto para la aplicación de un barniz transparente, que aportaba un hermoso brillo a la madera. Éste se confeccionaba con goma laca disuelta en alcohol al baño de María:

*Después que con la lija y la piedra pómez se ha puesto bien lisa la pieza que quiera barnizarse, se frota con una muñequita de trapo mojada en aceite de lino, y cuando se ha extendido bien, que ya la madera está caliente, se da con otra muñequita mojada en el dicho barniz...*⁵⁴²⁹.

Por lo que respecta a Italia, la primera referencia a este método la hemos localizado en un texto cuya segunda edición se publica en 1835. En concreto, en una receta para elaborar un barniz de goma laca del que se afirma que se conocía como “Vernice de Vienna”⁵⁴³⁰.

En cuanto al acabado a la cera, de los textos de la centuria se desprende que fue bastante habitual entre los ebanistas. En Inglaterra la cera podía aplicarse en bloque, en especial para encerar el interior de los muebles y para acabar sillas y camas⁵⁴³¹ o diluida, normalmente, en esencia de trementina aunque puntualmente existen referencias al uso del aceite de linaza⁵⁴³². Además, solía teñirse de rojo con anchusa o de negro con pigmento de este color. También podía añadirse a la cera diluida colofonia en polvo, una mezcla comunmente empleada por los ebanistas según ciertos textos⁵⁴³³, o un poco

⁵⁴²³ Gill, T., 1818, vol. XI, p. 119.

⁵⁴²⁴ Riennel, F., 1850, p. 71.

⁵⁴²⁵ Nosban, M., 1827, II, cap. III, p. 282.

⁵⁴²⁶ *Annales des Arts et Manufactures*, vol. XXVIII, 1808, p. 285.

⁵⁴²⁷ Rossignon, J., 1858, p. 100.

⁵⁴²⁸ Elemento que Sebastián de Covarrubias describe en los siguientes términos: Una figurita hecha de trapos, o de otra cosa, que parece una dama, Tesoro de la Lengua Castellana o Española, 1611, ed. cons. 2003, p. 820. En el *Diccionario de Autoridades* este instrumento se define del mismo modo y también como: *...un envoltorito de trapo, con algún ingrediente o medicina que se mete en los cocimientos para que les de virtud*. *Diccionario de Autoridades*, 1726-1739, vol. II, s/p. <http://web.frl.es/DA.html>

⁵⁴²⁹ Anónimo, 1847, pp. 50, 51.

⁵⁴³⁰ Anónimo, 1845, p. 252.

⁵⁴³¹ Nicholson, P., 1826, p. 12.

⁵⁴³² G. A. S., 1837, p. 11.

⁵⁴³³ Loudon, J. C., 1846, p. 1064.

de barniz de copal⁵⁴³⁴. En Francia fue usual el encerado de muebles comunes como mesas, cómodas y aparadores⁵⁴³⁵. Así mismo, en los textos se recomienda su empleo en las mesas de nogal de uso continuo y en los muebles “amovibles”⁵⁴³⁶. Se podía utilizar tanto cera blanca como amarilla que se fundían al fuego y luego se añadía esencia de trementina⁵⁴³⁷. Esta mezcla podía teñirse de rojo con anchusa⁵⁴³⁸. En nuestro país los textos recomiendan el uso de cera mezclada con esencia de trementina para las maderas teñidas, como aquellas en las que se imitaba la caoba⁵⁴³⁹ o en las que se simulaba el veteado del nogal⁵⁴⁴⁰. Así mismo, se indica su aplicación en las superficies de peral ebanizadas talladas o torneadas⁵⁴⁴¹.

Por lo que se refiere al acabado al aceite, los diferentes textos ingleses de la época consultados indican que se sigue recurriendo a este sistema en especial para las mesas de comedor⁵⁴⁴² o para acabar las superficies de madera de caoba, a veces tiñendo el aceite con anchusa aunque también podía utilizarse la sangre de drago o la cúrcuma, con el fin de enfatizar o mejorar su tonalidad. Además, casi siempre se hacía uso de abrasivos como el polvo de ladrillo⁵⁴⁴³. El aceite con la adición de polvo de carbón se empleaba igualmente como acabado de las superficies ebanizadas, método denominado *charcoal polish*. Cabe señalar que existen referencias que demuestran que se trataba de un método muy apreciado todavía a finales de siglo, así por ejemplo en el año 1880 Yapp⁵⁴⁴⁴ lo describe como *The best and most perfect finish that can be given to hardwoods...* En ciertos textos españoles se menciona el uso del aceite de linaza o de oliva como acabado de las superficies ebanizadas⁵⁴⁴⁵ así como para enfatizar o imitar otras maderas diferentes⁵⁴⁴⁶. Por su parte, en determinados textos franceses se recoge este sistema a base de los mismos aceites⁵⁴⁴⁷ y que, en el caso de la madera de caoba o cerezo, se teñían con anchusa⁵⁴⁴⁸.

2. FUENTES DOCUMENTALES

2.1. ESPAÑA

En los documentos consultados son numerosas las referencias al acabado a la cera de los muebles de nogal macizo, entre los que destacan las mesas. Como ejemplo de ello podemos citar una factura del ebanista Ángel Maeso (1766-1849)⁵⁴⁴⁹ del año 1829⁵⁴⁵⁰:

⁵⁴³⁴ G. A. S., 1837, p. 12.

⁵⁴³⁵ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 144.

⁵⁴³⁶ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 145.

⁵⁴³⁷ Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 146.

⁵⁴³⁸ Nosban, M., 1827, p. 289. Riffault y Vergaud, 1850, p. 227.

⁵⁴³⁹ Sáenz García, M., 1902, p. 273.

⁵⁴⁴⁰ Munaiz y Millana, M., 1831, p. 234.

⁵⁴⁴¹ Sáenz García, M., 1902, p. 270.

⁵⁴⁴² Loudon, J. C., 1846, pp. 1063, 1064.

⁵⁴⁴³ Sheraton, T., 1970, vol. I, p. 289.

⁵⁴⁴⁴ Recogido por Edwards, C., 2001, p. 172.

⁵⁴⁴⁵ Pulido, D. A. J., 1846, p. 132; Anónimo, 1803, p. 8.

⁵⁴⁴⁶ Anónimo 1803, p. 14.

⁵⁴⁴⁷ Nosban, M., 1827, II, cap. III, pp. 278-280.

⁵⁴⁴⁸ Nosban, M., 1827, II, cap. III, p. 280.

⁵⁴⁴⁹ Nombrado oficial del Taller Reservado de S. M. el 3 de septiembre de 1803 y maestro del Taller de Ebanistas del Juego de Pelota el 4 de septiembre de 1807. Obtiene plaza de maestro ebanista de la Real

...Se han entregado en el Real oficio de Guardamuebles... sesenta y cuatro cajas de brasero de madera de nogal macizas con sus cerchas y sus pies torneados, ensambladas y lustradas á la cera... Se han hecho dos mesas de Nogal macizas... sus cuatro pies torneados... con su tablero de nogal... con sus aldabillas de hierro, lustradas á la cera...

En 1830 Maeso realiza también⁵⁴⁵¹: *...cuatro mesas de nogal macizas... sus cuatro pies torneados... con su tablero de nogal las cuatro dichas ban lustradas a la Cera...*

En otra cuenta del mismo artífice del año 1833 figura la aplicación de dicho acabado en una mesa de almorzar: *...se ha hecho una mesa maciza de nogal de las de almorzar...con su tablero macizo de nogal lustrado á la cera...*⁵⁴⁵². Además, en ese año Maeso efectúa para Fernando VII⁵⁴⁵³:

...una Mesa maciza de nogal de cuatro pies y medio de largo tres menos dos pulgadas de ancho y tres de alto la cual lleva quatro pies ensamblados en su aro con un barrote en medio: su tablero lleva los cantos vueltos en redondo; toda la Mesa va lustrada á la cera...

Igualmente, en una factura de dicho artífice del año 1830 se cita⁵⁴⁵⁴:

...Se ha hecho para la Rl. Tesoreria un armario de nogal... con cuatro puertas de nogal macizo... las delanteras de los cajones de nogal macizo... toda su parte exterior vá lustrada á la cera...

El mismo año Maeso acaba a la cera⁵⁴⁵⁵: *...un guardarropa para el Rey N.S. de nogal y pino... catorce puertas de nogal macizo ensambladas y moldadas y sus tableros con su fageado de la misma madera todas sus maderas van lustradas á la cera...* Además, en 1830 Maeso hace⁵⁴⁵⁶: *...para el Guardarropa del Rey N.S. doce pies para poner los sombreros, torneados de madera de nogal con su basa, su columna y su cabeza para el descanso de los sombreros, y todas sus maderas lustradas á la cera...*

Otros artífices también recurren a dicho acabado, como vemos en un presupuesto de Manuel Medina de la Fuente (1750-1824)⁵⁴⁵⁷ del año 1846⁵⁴⁵⁸:

...importe de los bancos que hay que hacer para la Real capilla de S.M. la Reyna. Por cada banco de nogal de 9 pies de largo y media vara de ancho, con sus pies torneados, y su chambrana torneada tambien y lustrada á cera...

Así mismo, en las facturas figura el uso de la cera al reparar los muebles de nogal. Un ejemplo de ello lo tenemos en una de Maeso del año 1830⁵⁴⁵⁹: *...sea compuesto una*

Casa el 18 de julio de 1815 y el año siguiente honores de ayuda de Furriera. Su actividad cesa el 13 de mayo de 1835, fecha de su jubilación. García Fernández, M. S., “Consola”, en VV. A A., *Carlos IV, mecenas y coleccionista*, catálogo de la exposición, 2009, p. 324.

⁵⁴⁵⁰ AGP, AG, leg. 5232, exp. 2.

⁵⁴⁵¹ Ibídem nota anterior.

⁵⁴⁵² Ibídem nota anterior.

⁵⁴⁵³ AGP, AG, leg. 5278, exp. 25.

⁵⁴⁵⁴ AGP, AG, leg. 5232, exp. 2.

⁵⁴⁵⁵ Ibídem nota anterior.

⁵⁴⁵⁶ Ibídem nota anterior.

⁵⁴⁵⁷ Hijo del tallista Mateo Medina. Este artífice que se define a si mismo “profesor adornista, tallista y ebanista” obtiene el puesto de Tallista de la Real Cámara el 7 de agosto de 1802. López Castán, A, vol. XVI, 2004, p. 143.

⁵⁴⁵⁸ AGP, Real Capilla, leg. 1125.

mesa de nogal a la que se le a echado un pie de nuevo y se recorrió toda y se lustro a la Cera... Este dato aparece en otra cuenta del mismo ebanista del año 1833⁵⁴⁶⁰: ...se ha compuesto una mesa de las de almorzar de madera de nogal... se dio toda de cuchilla y se lustro á la cera....

El acabado a la cera se emplea también en las superficies en las que se imita el nogal, como se constata en los documentos. Así, en una factura del pintor y dorador José Rodríguez⁵⁴⁶¹ del año 1880 por diversos trabajos efectuados para el Palacio Real se dice⁵⁴⁶²: *...Por preparar imitar a nogal y dar de cera 9 armarios para el guarda ropa de S. M. la Reina.* En otra cuenta del mismo artífice de 1883 se hace mención al mismo procedimiento⁵⁴⁶³: *...Por imitar a nogal y dar de cera 44 pies de aparadores.* Para simular el aspecto del nogal podían utilizarse tanto pintura como tintes, en cuyo caso se recurría a la cáscara de nuez. Una sustancia que encontramos con frecuencia en las facturas, como es el caso de una de Juana González Artalejo⁵⁴⁶⁴:

...Correpondiente a los Jornales y Gastos de todo el Mes de Mayo de 1817. En la Reales Abitaciones... de dho Real Palacio:... Por una Libra de Cola y dos de Cascara de Nogal... Por un quarteron de Cera y Color de Nogal...⁵⁴⁶⁵.

También aparece este colorante entre los materiales que suministran ciertos establecimientos al Guardamueble de la Real Casa para uso de los ebanistas. Como ejemplo podemos citar una cuenta del Almacén de Maderas Finas de Carlos Prats Narbona y sobrino⁵⁴⁶⁶ del mes de julio de 1878⁵⁴⁶⁷: *...1 lib. cascara de nuez...* En otra cuenta del mismo establecimiento del año 1886 encontramos el tinte ya confeccionado⁵⁴⁶⁸: *...1 frasco tinte para nogal...*

Además, en los documentos comprobamos que la cera se aplica en los muebles contruidos con diferentes “maderas finas”, como vemos en una cuenta del año 1828 de Ángel Maeso⁵⁴⁶⁹:

...para la R^a casa de campo de abajo del Escorial por mandado del Rey N.S.... Se han hecho diez sitaliaes... en su parte de adelante lleba tres bajorrelieves con sus fajas de morito y en el bajorrelieve una faja de evano y el centro de dho un atrabesado en pluma de palo de rosa y en el medio de dha delantera un fajeado de morito á donde ba colocada una medalla de bronce; en los costados lleba tres bajorrelieves de las espresadas maderas adornados, y en el bajorrelieve de en medio circular una medalla; todo el aro de haya chapeado como arriba se explica en los cuadrados de los pies va una medalla su dibujo es un seis agono y lleba su faja de morito á el

⁵⁴⁵⁹ AGP, AG, leg. 5232, exp. 2.

⁵⁴⁶⁰ Ibídem nota anterior.

⁵⁴⁶¹ Este artífice cambia varias veces de domicilio en Madrid durante los años en que trabaja en las diferentes dependencias reales, según figura en sus facturas: en 1880 se encontraba en la calle Belén nº 9, en 1881 en la calle de la Estrella nº 13, en 1883 en la glorieta de Bilbao nº 1, en 1886 en la calle del Olmo nº 22 y en 1889 en la Calle de Sta. (nre?) de María nº 12. AGP, AG, Obras del siglo XIX, legs. 5103, 5105, 5106, 5108, 5111, 5112, 5116, 5118, 5119, 5120, 5125.

⁵⁴⁶² AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5105.

⁵⁴⁶³ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5111.

⁵⁴⁶⁴ Viuda del ebanista Pablo Palencia que facturó como ebanista de la Casa Real desde el año 1814 a 1824. López Espinosa, L., “Ángel Maeso, ebanista de la Real Casa”, *El mueble y los interiores desde Carlos IV a la época isabelina. Nuevos estudios*, 2010, p. 99.

⁵⁴⁶⁵ AGP, AG, leg. 5232, exp. 2.

⁵⁴⁶⁶ Sito en la calle de la Justa nº 25 de Madrid.

⁵⁴⁶⁷ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5100.

⁵⁴⁶⁸ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5119.

⁵⁴⁶⁹ AGP, AG, leg. 5232, exp. 1.

rededor y cuatro triangulos de palo de rosa en luma sus pies torneados de zandalo á los que se pusieron sus bronces... Compañeros á los mencionados taburetes sehan hecho cuatro mesas... iguales en el dibujo á los sitiales... estas cuatro mesas como juntamente los diez sitiales ban apomazados y lustrados á la cera...

En otra factura del mismo artífice del año 1833 se cita el encerado de una mesa de maderas finas⁵⁴⁷⁰:

...para el R^l. Sitio de S. Lorenzo... se ha hecho una gran Mesa de Despacho... de diferentes maderas finas... toda la armadura de dicha Mesa es de nogal... y todo lo interior y exterior vá lustrado a la cera...

También a la hora de reparar este tipo de muebles se utiliza la cera , como se comprueba en una factura de Maeso de 1830⁵⁴⁷¹:

...se ha compuesto una Comoda de embutidos de la pieza de vestir del Rey N.S. á la que se echaron algunas piezas de maderas finas y un friso de palo de rosa... y á todo lo interior que es macizo de Caoba se dio de cuchilla igualmente á todo lo exterior, y se lustró á la cera como tambien sus dos portezuelas.

Este dato lo encontramos en otra cuenta de Maeso del año 1831⁵⁴⁷²:

...Se han compuesto doce sillas sin brazos y tres Mesas de embutidos...se las echaron muchas piezas de evano en vuelta en sus junquillos; se dieron de cuchilla, se apomazaron con givia y se lustraron á la cera.

En el año 1833 dicho artífice aplica cera al reparar dos mesas de juego⁵⁴⁷³:

...se compusieron otras dos mesas de embutidos de juego á las que se echaron varias piezas y se hicieron algunas encoladuras se dieron de cuchilla... y se lustraron a la cera...

De ciertos documentos se extrae así mismo el uso de la cera en los muebles de caoba, como se ve en una cuenta de Maeso de 1831⁵⁴⁷⁴:

...han estado otros tres oficiales con un Ayudante en este R^l. Palacio trabajando en seguir componiendo las piezas de librería biblioteca del Rey N.S... Durante este tiempo han gastado de madera, color, cera y demas necesario... En dos Ojas de puerta de dha Biblioteca se han echado cinco piezas macizas de caoba las que se ajustaron, se moldaron y se lustraron á la cera...

Por otra parte, en las facturas de los artífices aparecen con frecuencia los muebles teñidos y acabados con cera. Este dato figura en tres de Maeso, la primera del año 1828⁵⁴⁷⁵: *...Se han compuesto seis pantallas de chimeneas... á todas se les dio de color y se lustraron á la cera...* y las siguientes emitidas en el año 1831, una por la realización de⁵⁴⁷⁶: *...tres Sofás de madera de aya con los palos torneados y dados de color lustrados á la cera con asientos de paja...* y la otra por la reparación de⁵⁴⁷⁷: *...un Sofá de madera de aya al que se dio de color, se le echaron los palos que le faltaban y*

⁵⁴⁷⁰ AGP, AG, leg. 5232, exp. 2.

⁵⁴⁷¹ Ibídem nota anterior.

⁵⁴⁷² Ibídem nota anterior.

⁵⁴⁷³ Ibídem nota anterior.

⁵⁴⁷⁴ Ibídem nota anterior.

⁵⁴⁷⁵ Ibídem nota anterior.

⁵⁴⁷⁶ Ibídem nota anterior.

⁵⁴⁷⁷ Ibídem nota anterior.

su asiento nuevo de paja se reacuñó de nuevo y se lustró a la cera... En estos casos desconocemos el color aplicado, un dato que se facilita en otras facturas del mismo ebanista. Como ejemplo de ello podemos citar una de 1831⁵⁴⁷⁸:

Se ha compuesto un Sital de la Rl. Veduria de Caballerizas al que se dio de cuchilla y color de nogal; se lustró de nuevo a la Cera; se puso su piel nueva en el asiento y respaldo con galon de seda todo alrededor claveteado de tachuela doradas.

Cabe señalar aquí que son abundantes las menciones a las denominadas sillas de Vitoria⁵⁴⁷⁹ teñidas y acabadas a cera, como lo demuestran diferentes cuentas de Maeso. Así por ejemplo, en el año 1829 este ebanista repara más de una treintena de ellas para el Palacio Real y la Casa del Labrador de Aranjuez⁵⁴⁸⁰: *...Se han entregado compuestas treinta y quatro sillas de Vitoria á las que se dio de color... se lustraron á la cera...* Así mismo, en dos facturas de Maeso correspondientes a los meses de mayo y de agosto del año 1830 figura el tinte y acabado a la cera de un importante número del mismo tipo de sillas. La primera de ellas del mes de mayo⁵⁴⁸¹: *...Se han compuesto treinta y tres sillas de Vitoria á las que se les dio de color y se lustraron á la cera...* y la segunda de agosto⁵⁴⁸²: *...Se han entregado en el R^l. Oficio de Guardamuebles compuestas treinta y ocho Sillas de las de Vitoria á las que se les dio de color... y se lustraron á la cera...* Por último, en una factura de dicho artífice de 1831 se cita⁵⁴⁸³: *...se han compuesto tres docenas de Sillas de las de Vitoria, á las que se dieron de color... y todas se lustraron á la cera*

Por otro lado, en los documentos existen referencias a la aplicación de cera en el interior de los muebles. Un ejemplo de ello lo tenemos en una cuenta de Maeso del año 1830⁵⁴⁸⁴: *...Sea écho un añadido para una mesa de la R^l. Tesorería... sus maderas de nogal imitadas por fuera a caoba barnizada, y por su interior lustradas á la Cera...*

Otro dato que obtenemos de la documentación de época que conviene mencionar aquí es que los muebles acabados a cera podían barnizarse posteriormente, como vemos en una factura del fabricante de molduras y marcos dorados Antonio Girón del año 1879⁵⁴⁸⁵: *Cuenta de la obra hecha pa S. M. el Rey... Doce sillones de nogal. Rascar la cera, barnizar, y dorar filetes en los respaldos, brazos, pies, travesaños, cantos y venas de unas hojitas talladas...*

En cuanto a los materiales utilizados para la aplicación de este acabado, en las facturas aparecen en ocasiones referencias a ello, como es el caso de algunas de Juana González Artalejo, entre las que recogemos aquí una por la reparación de muebles durante el mes de agosto de 1816⁵⁴⁸⁶: *...por una libra de cera p^a. lustrar...* En otra factura de 1817 de la misma ebanista se citan, además de la cera, los utensilios empleados para pulir y

⁵⁴⁷⁸ Ibídem nota anterior.

⁵⁴⁷⁹ Estas sillas se fabricaron en serie en Vitoria desde finales del siglo XVIII aunque la denominación se extiende a todas las sillas portátiles de características semejantes. Presentaban asiento de enea o paja con respaldo de travesaños en escalera, palos torneados verticales o pala calada a la inglesa. Rodríguez Bernis, S., 2006, p. 308.

⁵⁴⁸⁰ Ibídem nota anterior.

⁵⁴⁸¹ Ibídem nota anterior.

⁵⁴⁸² Ibídem nota anterior.

⁵⁴⁸³ Ibídem nota anterior.

⁵⁴⁸⁴ Ibídem nota anterior.

⁵⁴⁸⁵ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5126.

⁵⁴⁸⁶ AGP, AG, leg. 5278, exp. 24.

sacar brillo a la misma⁵⁴⁸⁷: *...por un quarteron de Cera para Lustrar... por los Paños para Lustrar...* Además, en una factura de Carlos Prats Narbona y sobrino⁵⁴⁸⁸ del año 1889 por los materiales suministrados para los ebanistas de la Real Casa figuran 5 *cepillos para frotar*⁵⁴⁸⁹ que pudieron haberse usado con el mismo fin. Por lo que se refiere al tipo de cera utilizada podía ser amarilla, como se constata en diferentes cuentas del establecimiento arriba citado de los años 1876⁵⁴⁹⁰ y 1878⁵⁴⁹¹. Pero también podía emplearse en los muebles la cera blanca, como vemos en una factura de Antonio Gago Torres del año 1879⁵⁴⁹²:

Cuenta que presenta el que suscribe encargado del Real oficio de Guardamuebles de lo gastado para el taller de los ebanistas q^e. hacen la recomposicion de muebles en el mismo... Por ½ libra de cera blanca... Por ½ idem de cera amarilla...

En este documento comprobamos que la primera costaba una peseta con cincuenta céntimos y la amarilla venticinco céntimos menos. Además, cabe señalar que la cera blanca se vendía en bloque, pudiéndose mencionar al respecto dos cuentas de la Droguería y Perfumería de Julián Ruíz y González⁵⁴⁹³ de los años 1879 y 1884 donde se cita respectivamente: *...2 lbs de cera blanca en panal...*⁵⁴⁹⁴ y *...1 kilo de cera virgen blanca en pan...*⁵⁴⁹⁵. Asimismo, en varias facturas de Carlos Prats Narbona de los años 1879⁵⁴⁹⁶, 1883⁵⁴⁹⁷ y 1889⁵⁴⁹⁸ aparece el suministro de cera virgen para el Taller de Ebanistería del Palacio Real. Ésta se vendía también en bloque como se recoge en una cuenta del año 1879 de la droguería arriba referida⁵⁴⁹⁹: *...cera virgen en pan...* y en otra del año 1883⁵⁵⁰⁰: *...cera virgen en panes...*

En cuanto al acabado al aceite son puntuales las referencias en las facturas de los artífices a su aplicación en el mobiliario, entre ellas podemos citar la que existe en una cuenta de Juana González Artalejo por⁵⁵⁰¹: *...materiales que se han gastado en los ultimos ocho dias de marzo y todo el mes de abril de 1816 en el Real Palacio de Aranjuez... por el azeite que se ha gastado en lustrar...*

Por otra parte, con frecuencia encontramos en los documentos el término “pulimentado” que, en ocasiones, parece hacer alusión a una operación tendente a reparar los daños existentes en la superficie de los muebles. Un ejemplo lo tenemos en una cuenta del año 1808 del ebanista de la Real Casa Pablo Palencia por⁵⁵⁰²:

...las obras q^e. tengo echas y compuestas para las R^s. servres de SSMM y AA en esta Jornada Proxima Pasada de el R^l. Sitio de Sⁿ. Lorenzo de este Año Pasado de 1807... sean dado de

⁵⁴⁸⁷ Ibídem nota anterior.

⁵⁴⁸⁸ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5125.

⁵⁴⁸⁹ Ibídem nota anterior.

⁵⁴⁹⁰ AGP, AG, Obras del siglo XIX, Leg. 5097.

⁵⁴⁹¹ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5101.

⁵⁴⁹² AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5103.

⁵⁴⁹³ Sita en la plazuela de Santo Domingo nº 1 de Madrid.

⁵⁴⁹⁴ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5103.

⁵⁴⁹⁵ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5113.

⁵⁴⁹⁶ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5102.

⁵⁴⁹⁷ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5112.

⁵⁴⁹⁸ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5124 y 5125.

⁵⁴⁹⁹ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5102.

⁵⁵⁰⁰ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5112.

⁵⁵⁰¹ AGP, Reinados, Fernando VII, caja 403.

⁵⁵⁰² AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 85, exp. 2.

cuchilla, y se an pulimentdo todos los golpes, y Araños que tenian las papeleras de coava de las Guarda Joyas de dha S^{ra}.

Sin embargo, otras veces esta voz significa aplicar un acabado, probablemente un barniz que se pule después para obtener un brillo intenso, como vemos en una cuenta de Juan Harzembusch⁵⁵⁰³ del año 1803 por la realización de una cama de caoba para la reina⁵⁵⁰⁴: *...Para la madera de caova q^e. se ha gastado... Para armar dho catre, hacer los modelos para el herraje, y acavarle con toda perfeccion, y pulimentarle a charol...* El mismo artífice realiza en el año 1803⁵⁵⁰⁵:

...una Cama Imperial de madera de caova, que forma la figura en ochavo... para la servidumbre de S.A. mi Señor Principe de Asturias, y por direccion de Dⁿ. Pedro Cancio... Por armar la cavecera de dha cama, que forma especie de Galeria, sobre la qual van puestas tres figuras de Escultura con sus Pilares en ochavos, su cornisa correspondiente, todo apomazado y pulimentado á charol... Herramienta, puntas, tornillos viejos de mozos, piedra pomiz, cola, propinas, y mis pasos... Por catorce cajones qe he hecho para embiar dha cama á Barcelona...

Vemos que en este documento se cita la operación del apomazado de la superficie, tendente a igualar y sentar el poro de la madera, previa a la aplicación del acabado y en la que se hacía uso de piedra pómez, material que también aparece en el mismo.

Una expresión semejante figura en una memoria del ebanista Damián Martín Maestro⁵⁵⁰⁶ del año 1804⁵⁵⁰⁷:

...tengo echa p^a. la servidumbre del Serenisimo Principe de Asturias, en una caja de necesaria de camino cuyo p^r. menor es en la forma siguiente. Primeram^{te}. es la caja de mas de dos pies de larga, y su ancho correspondiente, cubierta de otro genero de caoba muy particular, y sus frisos de rosa del Brasil, y sus masillas de amarillo, y negro y en el dentro su espejo con sus frisados de diversas maderas, y su muletilla p^a. sostenerse y abajo un cajoncito con su escribanía separada, y en ella colocados el tintero y salvadera y hueco p^a. las Plumas, con su pieza de quitar y poner, y arriva tabla p^a escribir forrada de terciopelo azul y á el lado un secreto con su cajon p^a. poner dinero; y todo el exterior pulimentado como de charol...

En ciertos documentos se especifica que se pulimenta con un barniz, como es el caso de una factura de Ángel Maeso de 1814⁵⁵⁰⁸: *Sea hecho un Vidé de madera fina para S.M.... con sus pies torneados y pulimentado al Barniz...* Asimismo, en dos cuentas de ese artífice del año 1815 encontramos el mismo dato: *...Sea echo una tapa de madera fina baciada en circulo para el Retrete de S.M. pulimentada a el barniz...*⁵⁵⁰⁹; *... Sea echo un pie de Caova... pulimentado todo al barniz...*⁵⁵¹⁰. Igualmente, en una factura de Maeso del año 1817 se alude a dicha operación⁵⁵¹¹: *...tengo entregada en la Mayordomia Mayor una Papelera de Madera fina con barios guecos y dos puertecillas... ba pulimentada a el Barniz...* No obstante, de estas referencias resulta

⁵⁵⁰³ Artífice alemán nacido en la región de Colonia. Fue nombrado maestro ebanista de la Real Casa el 9 de agosto de 1802. Sucedió en 1804 a Teodoro Onzell en el cargo de maestro ebanista del Taller de Ebanistas del Real Palacio Nuevo. Falleció antes del 14 de enero de 1819. López Castán, A., 2004, pp. 141, 149.

⁵⁵⁰⁴ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 20, exp. 1.

⁵⁵⁰⁵ Ibídem nota anterior.

⁵⁵⁰⁶ No hemos encontrado datos sobre este artífice.

⁵⁵⁰⁷ AGP, Reinados, Fernando VII, caja 139.

⁵⁵⁰⁸ AGP, AG, leg. 5231, exp. 13.

⁵⁵⁰⁹ Ibídem nota anterior.

⁵⁵¹⁰ AGP, AG, leg. 5231, exp. 13.

⁵⁵¹¹ AGP, AG, leg. 5278, exp. 24.

difícil determinar si con la expresión “pulimentado al barniz” se hace alusión a un tipo de barniz que se aplicaba a brocha y se pulía después, para eliminar las marcas que dejaba este instrumento así como para conseguir que la superficie fuera lo más brillante posible, o a un barniz aplicado a muñequilla o tampón con el que se frotaba la madera como si se tratara de una operación de pulimento. Recordemos que en Inglaterra este sistema se denomina *French polish*.

Existen documentos donde se hace referencia a ciertos materiales utilizados para pulimentar. Un ejemplo de ello lo tenemos en una factura de Harzenbusch del año 1809⁵⁵¹²:

Cuenta de una librería que... he hecho p^a. la Servidumbre de S.M. p^a. el Palacio de la Casa de Campo... Primeram^{te}. dha Librería la fachada de madera de Caoba propia de S.M. con 9 pilastras con sus pedestales y una puerta fingida; todo muy bien pulimentado... por el Espiritu de vino y los ingredientes p^a. el pulimento...

Además, cabe citar aquí una cuenta de la ebanista Juana González Artalejo del año 1816 donde figura⁵⁵¹³: *...por una Botella de Barniz que gasto para Pulime^{tar}...*

En otras facturas se cita, entre los gastos ocasionados por el trabajo efectuado, un barniz denominado “de pulimento”. En este sentido, recogemos aquí la que emite en 1831 el ebanista de la Corte Cristóbal Martín⁵⁵¹⁴ por la realización de⁵⁵¹⁵:

...una Caja guarda Jollas de Caoba con tres Cajas ynteriores y por la parte exterior guarnecida de Bronces, con una Cifra en medio de la tapa y en los angulos Castillos y Leones, q^e. de Real horden de S.M. la Reyna, N.S^a he hecho para S.A. Serenisima la Princesa D^a Maria Isabel... Por la Echura de dicha Caja... Armarla, colocar los embutidos, ajustar todo el erraje y pulimentarla... Caoba para la dicha... Barniz de pulimento...

Este tipo de barniz podía ser al alcohol, como vemos en una cuenta de González Artalejo del año 1816⁵⁵¹⁶: *...se gastaron 5 quartill^s de barniz de Espiritu p^a. pulimentar el friso a 18 rs. el cuartillo... 20 lbs de Azeyte linaza... Lixas y Paños p^a. pulimentar...* Además, en esta cuenta se relacionan otros materiales que probablemente se emplearon para pulimentar. Esta suposición se basa en la coincidencia de estos materiales con los que se recomiendan en los textos de época para llevar a cabo dicha operación.

Por último, señalaremos que en ciertos anuncios de prensa se informa de la venta de dicho tipo de barniz. Este es el caso del que aparece en el *Nuevo Diario de Madrid* del año 1822⁵⁵¹⁷: *En la Cava Baja, tienda de vidriería frente al café de San Isidro... se vende barniz hecho de pulimentar...*

Por otro lado, en las facturas de los artífices son reiteradas las menciones al barnizado de los muebles de caoba aunque sin más especificaciones, como vemos en una cuenta de Ángel Maeso del año 1817⁵⁵¹⁸: *...para la Librería de la Reina Nra S^{ra}. sea hecho una*

⁵⁵¹² AGP, Reinados, José I, caja 79.

⁵⁵¹³ AGP, AG, leg. 5278, exp. 24.

⁵⁵¹⁴ No hemos localizado más datos sobre este artífice.

⁵⁵¹⁵ AGP, AG, leg. 5232, exp. 2.

⁵⁵¹⁶ Ibídem nota anterior.

⁵⁵¹⁷ N° 206, viernes 26 de Julio de 1822, p. 851.

⁵⁵¹⁸ Ibídem nota anterior.

silla de Caoba... sea barnizado. También en una cuenta del mismo ebanista del año 1818 figura⁵⁵¹⁹:

Para la Abitacion de la Reina Nra. S^{na} sean hecho Dos Pantallas de chimenea todas mazizas de Caoba y barnizadas... dhas sean adornado... adornos finos de bronce y dorados amolido... para la dha Abitacion sean hecho otras dos pantallas para otra chimenea, todas mazizas de Caoba con sus dos Colunas sus largueros y Zapatas, toda su madera barnizada en dhas se han colocado los adornos siguientes... todo de bronce y dorado.

En otra factura de Maeso de 1824 se cita⁵⁵²⁰:

...Para el Rey Nro. S^{or} sea hecho un Marco macizo de Caoba para un Espejo, a la parte de Adentro su moldura fina dorada y en su Escocia perla de Bronze y doradas...toda su madera Varnizada... Para el R^l. Palazio de el Pardo sea hecho dos Marcos chapeados de Caoba...a la parte de Adentro su moldura ancha de laton, y a al parte de Afuera su Junquillo de lo mismo con sus clabos romanos, toda su madera Varnizada...

Por último, recogemos una cuenta de dicho artífice del año 1833 donde se dice⁵⁵²¹:

...tengo hecha y entregada para el R^l. Palacio de Aranjuez... una Mesa de Despacho para la Reyna N.S.... va cubierta de caoba de trepa, y sus plintos y arco chapeados de caoba por su parte de abajo: todas las maderas van barnizadas por todos lados... Se ha hecho un Comodin... a la parte de abajo su Zocalo de palo santo; sus cuatro tableros vaciados con sus quatro molduras de bronce: lleva su puerta chapeada de caoba por dentro y fuera, con su cerradura; a la parte de adentro va un hueco y un cajon de cedro chapeado de caoba; a la parte de abajo lleva su asa de talla y á la de arriba su cornisa y su tablero resaltado: todas las maderas van barnizadas...

Igualmente comprobamos en los documentos que los muebles de nogal se barnizaban, si bien en menor medida que los de caoba. Así, en una factura de Maeso de 1815 figura⁵⁵²²: *...Sea echo una Caja de Nogal para un baño de S.M. Con sus errajes...se apomazo y barnizo...* Igualmente, en otra cuenta del mismo ebanista del año 1817 se menciona⁵⁵²³:

...Sean hecho cuatro Pulpitres de Nogal para la Mayordomia Mayor barnizados con su paño berde fino... Ydem Sea hecho otro Pulpitre de Nogal...barnizado y su Paño verde fino para la R^l. oficina del R^l. Patronato... Ydem Sea echo una Pantallita de sobremesa para la Mayordomia Mayor de Nogal barnizado con su bastidor guarnecido de raso berde Y sus remates torneados...

Además, en otra factura de Maeso de 1818 se recoge⁵⁵²⁴:

...Para el oratorio del Sere^{mo}. S^r. Infante Dⁿ. Fran^{co}. tengo hecha una Comoda toda maciza de Nogal de cinco cajones... lleba dos columnas torneadas con sus capiteles y basas de bronce dorado a molido, ademas lleba cuatro Garras q^e. le Sirbe de pies toda su madera ba Varnizada...

En los documentos también existen referencias al barnizado de muebles realizados en otras maderas como el cedro. Este es el caso de la factura que emite Ángel Maeso en

⁵⁵¹⁹ Ibídem nota anterior.

⁵⁵²⁰ AGP, AG, leg. 5232, exp. 1.

⁵⁵²¹ AGP, AG, leg. 5232, exp. 2.

⁵⁵²² AGP, AG, leg. 5231, exp. 13.

⁵⁵²³ AGP, AG, leg. 5278, exp. 24.

⁵⁵²⁴ Ibídem nota anterior.

1824⁵⁵²⁵: *...Para el Rey Nro. S^{or} sea hecho una Caja de Zedro... a la parte de Adentro lleba su Estuche para Guardar 14 Copas de Cristal con su Almuadilla, su madera Varnizada...* Del mismo modo, en una cuenta del ebanista Miguel Duque del año 1860 se alude a la realización de⁵⁵²⁶: *...Una caja de Necesar grande de cedro barnizado con su errage...*

Además, puntualmente hemos localizado menciones a muebles de cerezo barnizados, como vemos en una cuenta de Maeso del año 1826⁵⁵²⁷: *...tengo hecha y entregada en el R^l. Palacio de Aranjuez... una escupidera de madera de cerezo toda barnizada con sus clabos romanos y cuatro bolas de bronce que le sirven de pies...* Lo mismo puede decirse de los muebles de haya. Un ejemplo lo tenemos en una factura del año 1878 por la⁵⁵²⁸: *...obra de torneado para el obrador de carpinteria del Real oficio de Guardamuebles que presenta Gervasio Dominguez... cuarenta y dos peanas de haya barnizadas para poner sombreros...*

Otros muebles que podían barnizarse eran los de ébano, como vemos en dos cuentas de Ángel Maeso del año 1830⁵⁵²⁹: *...Se ha compuesto una tarima de un velador chapeado de Evano... se dio de cuchilla se apomazó y barnizó...* En la segunda factura figura el barnizado tanto de muebles de ébano como ebanizados⁵⁵³⁰:

...Se han compuesto cuatro mesas de evano... se dieron de cuchilla y se apomazaron y barnizaron... Se han hecho nuebe banquetas...cubiertas de nogal y los pies macizos en estipite dadas de color y barnizadas imitadas á evano... Se ha hecho un marco de peral... se dio de color y se barnizo ymitado á evano...

En los documentos se comprueba lo frecuente del barnizado de los muebles realizados con diferentes “maderas finas”. Ejemplo de ello es una cuenta de Maeso del año 1814 donde se menciona el barnizado de una cama, previa la limpieza de la misma, con ocasión de su reparación⁵⁵³¹: *Estubieron dos oficiales en Palacio para armar el catre de maderas finas para dormir S.M. se le echo barias piezas... se limpio todo el y se barnizo...* Así mismo, en 1818 Maeso repara otro mueble y lo barniza⁵⁵³²: *...Sea Compuesto un Gran Velador de maderas finas... todo sea recorrido apomazado y Varnizado...* En 1827 este artífice repara⁵⁵³³: *...la armadura del retrete de S.M. de madera fina...se dio de cuchilla se apomazó y barnizó...* Además, en otra cuenta del mismo año de dicho ebanista se cita la ejecución de⁵⁵³⁴:

...cuatro rinconeras chapeadas de caoba y moradillo... su delantero en medio punto... chapeado de moradillo con sus fajas de zandalo... debajo de la piedra á la parte de los extremos con dos borlas y unas flores todo este adorno es tallado... todas sus maderas finas barnizadas.

⁵⁵²⁵ AGP, AG, leg. 5232, exp. 1.

⁵⁵²⁶ AGP, AG, leg. 5232, exp. 7.

⁵⁵²⁷ AGP, AG, leg. 5232, exp. 1.

⁵⁵²⁸ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5101.

⁵⁵²⁹ AGP, AG, leg. 5232, exp. 2.

⁵⁵³⁰ Ibídem nota anterior.

⁵⁵³¹ AGP, AG, leg. 5232, exp. 13.

⁵⁵³² AGP, AG, leg. 5278, exp. 24.

⁵⁵³³ AGP, AG, leg. 5232, exp. 1.

⁵⁵³⁴ Ibídem nota anterior.

También existen referencias documentales al barnizado de muebles chapeados con madera de tejo, como vemos en una factura de Maeso de 1827⁵⁵³⁵: *...tengo hecha y entregada para el R^l Sitio del Pardo... Otra silleria chapeada de raiz de tejo q^e consta de doce sillas una banqueta... se dieron de cuchilla se apomazaron y barnizaron...*

En las facturas de los ebanistas aparecen igualmente muebles chapeados con madera de palo rosa barnizados. Así, en una factura de Maeso del año 1834 se cita⁵⁵³⁶:

...Se han compuesto cuatro mesas de las habitaciones de la Reyna Gobernadora, en las que se hizo lo siguiente: Dos que estan cubiertas de palo rosa...se dieron de cuchilla, se apomazaron y barnizaron...

En una cuenta de Miguel Duque de 1860 figura la reparación de un⁵⁵³⁷: *...Embolvedor de palo de rosa, barnizarlo todo, y ponerlo corriente... Componer y barnizar dos Sillas de aliso...* Vemos que en este documento también se alude al barnizado de unos asientos de madera de aliso.

Además, se barnizaban los muebles de palo santo como se puede comprobar en una factura del mismo ebanista del año 1860⁵⁵³⁸: *...Componer y barnizar un Armario de palo Santo... Componer y barnizar cuatro Sillas de Aliso... por Repasar barnizar...la pantalla de palo Santo de Estandarte de S.M. la Reyna.* En este documento figura así mismo el barnizado de varios asientos de aliso.

También constituyó una práctica frecuente en la centuria barnizar los muebles pintados o teñidos imitando otras maderas, en especial la de caoba. Como ejemplo de ello podemos citar una del dorador Andrés del Peral por obras realizadas en el año 1800⁵⁵³⁹: *...en la R^l casa de Campo del Sitio de Sⁿ. Lorenzo... Para la casa de arriba... se han hecho tres mesas de aparador... de color de caoba varn^{das}...* En otra cuenta del mismo artífice del año 1808 se recoge⁵⁵⁴⁰: *...en el R^l. Palacio del Rl. Sitio de Aranjuez... Sea imitado á Caoba y sea barnizado un Armario chico...* Este dato aparece además en una factura de Juan Duque⁵⁵⁴¹ del año 1818⁵⁵⁴²: *...En el Cuarto de D^a Gertrudis una rinconera grande para la Servidumbre de la Reyna N.S^{ra}., imitada caoba lo exterior y interior barbnizada y por la parte de atrás a el oleo...*

En algunos documentos se especifica que se imita el veteado de la caoba, como vemos en una cuenta del dorador Ramon Lletget de 1827⁵⁵⁴³: *...Se han dado de Color de caoba veteado y varnizado 16 faldones de Mesas de oficina...* De las facturas se desprende además que fue habitual simular la caoba sobre la madera de nogal, como vemos en una de Ángel Maeso del año 1828⁵⁵⁴⁴: *...Tengo entregado en la R^l. Veduria una mesa color de caoba de madera de nogal... toda su madera barnizada...*

⁵⁵³⁵ Ibídem nota anterior.

⁵⁵³⁶ AGP, AG, leg. 5232, exp. 3.

⁵⁵³⁷ AGP, AG, leg. 5232, exp. 7.

⁵⁵³⁸ Ibídem nota anterior.

⁵⁵³⁹ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 151, exp 2.

⁵⁵⁴⁰ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 86, exp 1.

⁵⁵⁴¹ Probablemente se trate de Juan de Mata Duque (1750c.-1821). Nombrado pintor de Cámara el 20 de julio de 1794. Jordán de Urrés y de la Colina, J., *La Real Casa del Labrador de Aranjuez*, 2009b, p. 81.

⁵⁵⁴² AGP, AG, leg. 5264, exp. 1.

⁵⁵⁴³ AGP, AG, leg. 5262, exp. 5.

⁵⁵⁴⁴ Ibídem nota anterior.

En cuanto al sistema utilizado para fingir el aspecto de la caoba en los documentos se constata que fue abundante el uso de la pintura al óleo. Como ejemplo podemos citar una cuenta del año 1830 del dorador y charolista de la Real Casa, Joaquín Cadenas⁵⁵⁴⁵: *...dos mesas dadas de color de caoba al oleo... Del mismo color se dio a siete bancos...*

Sin embargo, para imitar la madera de caoba podía aplicarse también un barniz teñido en ese color como se extrae de una factura del mismo ebanista del año 1827⁵⁵⁴⁶:

...Tengo entregadas en el R^l. oficio de Guardamuebles ocho sillas de nogal...su delantera y costados enbuelta sus dos pies delanteros torneados su respaldo lleba un gran copete...sus piernas con su buelta y los dos pies de la parte de atrás en estipite; todas sus maderas se barnizaron imitando a la caoba...

En otra cuenta del mismo ebanista del año 1829 figura igualmente esta práctica⁵⁵⁴⁷:

...cuatro comodas... su tablero macizo de nogal en su fachada lleban dos columnas de nogal con su basa y capitel de bronce y tres cajones... y en cada cajón su cerradura... tres escudos y seis tiradores de bronce dorado; toda la parte exterior ban barnizadas color de caoba.

En 1833 dicho artífice repara varios asientos de nogal y los acaba del mismo modo⁵⁵⁴⁸: *...se han compuesto siete sillas de nogal á las que se aseguraron sus ensamblages... se las echaron varias piezas se dieron de cuchilla y se barnizaron imitando á caoba.*

De las últimas facturas de Maeso podemos deducir que se empleó para simular la caoba un barniz teñido de dicho color. Además, este tipo de barniz se empleaba también en las superficies de cerezo, como vemos en un anuncio que aparece en el *Diario de Barcelona* del año 1830⁵⁵⁴⁹: *Está de venta una hermosa mesa de despacho, nuevamente construida al gusto del día, de madera de cerezo con vernis de color de caoba, propia para cualquier oficina y despacho de letrado o escribano...*

Por otra parte, señalaremos que en ciertos documentos figura que los muebles se barnizaban tanto por fuera como por dentro. Un ejemplo lo tenemos en una cuenta de Ángel Maeso del año 1830⁵⁵⁵⁰:

Se ha hecho un Armario macizo todo de Caoba... lo interior y exterior vá barnizado... Se han hecho y entregado en el Rl. Oficio de Guardamuebles dos Mesas de Cama de Caoba maciza... con sus barrotes y sus quatro pies torneados, y barnizadas todas sus maderas tanto por su parte interior como exterior...

En cuanto al tipo de barniz empleado y el método de aplicación, en ninguno de los documentos citados hasta aquí se aporta información al respecto. Sin embargo, en algunos casos se menciona el uso de un barniz que se extiende a brocha. Así, en una factura de Maeso del año 1827 leemos⁵⁵⁵¹: *...se dieron de barniz de brocha a dos mesas...* También en otra cuenta del anterior ebanista del año 1829 aparece el mismo

⁵⁵⁴⁵ AGP, AG, leg. 5263, exp. 1.

⁵⁵⁴⁶ AGP, AG, leg. 5232, exp. 1.

⁵⁵⁴⁷ Ibídem nota anterior.

⁵⁵⁴⁸ AGP, AG, leg. 5278, exp. 2.

⁵⁵⁴⁹ *Diario de Barcelona* (1830), tomo 123, nº 3 (3 de enero), p. 23. Ventas. Publicado por Piera, M. y Mestres, A., 1999, p. 302.

⁵⁵⁵⁰ AGP, AG, leg. 5232, exp. 2.

⁵⁵⁵¹ AGP, AG, leg. 5232, exp. 1.

dato⁵⁵⁵²: *...se han entregado en dicho Rl. Oficio diez y ocho fuelles entrefinos de haya barnizados a brocha imitando á caova...* Esta expresión parece indicar que existían otros sistemas de barnizado en el primer tercio del siglo XIX. En el último cuarto de la centuria volvemos a encontrar la misma referencia en el acta de entrega de los muebles y efectos existentes en el Guardamuebles del Palacio Real de Madrid a un delegado de la Dirección General del Patrimonio, fechada el 12 de Enero de 1875⁵⁵⁵³: *Una banqueta de madera de nogal barnizada de brocha pies de cabra, forrada de brocatel carmesí con ramos.* Este tipo de barniz podía adquirirse ya confeccionado como veremos más adelante.

Además, en algunos documentos se aporta información sobre ciertos aspectos del proceso de barnizado. Así, en una cuenta de Maeso del año 1830 se alude a la aplicación de una mano de barniz después de pulir la superficie de madera con piedra pómez⁵⁵⁵⁴: *...Se ha compuesto una mesa de almorzar S.S.M.M. á la que se le echó un pie nuevo de nogal torneado; se relabró toda, se apomazó y dio una mano de barniz.* Este dato indica que al ir la superficie poco barnizada sería poco brillante.

En otra factura de Maeso de 1830 aparecen también datos sobre el sistema de barnizado empleado⁵⁵⁵⁵: *...Se ha hecho una mesa de doblar para comer SS.MM. maciza de Caoba...todo su aro y bastidores van barnizados y su tablero á medio barniz.* Esta expresión no la hemos encontrado en la fuentes literarias de la centuria, por lo que ignoramos si significaba lo mismo que en la actualidad, es decir, dar barniz a una superficie y acabarla después con cera. Esta práctica figura en una cuenta del pintor y dorador José Rodríguez del año 1884 por diferentes trabajos realizados en el Palacio Real⁵⁵⁵⁶: *...por pintar de color blanco al oleo el interior de un armario con entrepaños y el exterior imitación a nogal barnizado y dado de cera...* En los mismos términos otro armario mas chico que el anterior... Este artífice lleva a cabo el mismo procedimiento en otros dos armarios en 1885, como vemos en su correspondiente cuenta para dicho palacio⁵⁵⁵⁷: *...por imprimir plastecer y dar tres manos de color blanco al oleo el interior de dos armarios y el exterior imitado a nogal barnizado y dado de cera...* En estos casos podría haberse teñido o pintado de color de nogal la superficie y después acabarse con un barniz transparente, o bien con un barniz coloreado en dicha tonalidad.

Por lo que respecta a la naturaleza del barniz utilizado, por lo general suelen aparecer referencias de tipo genérico, como vemos en las siguientes facturas de la ebanista Juana González Artalejo del año 1816. En la primera de ellas del mes de abril figura⁵⁵⁵⁸: *...por medio cuartillo de Barniz... por un Cuartillo de Barniz para la Silleria de Estrellas... por la Lija, Azeyte y Piedra Pomez....* En la segunda, correspondiente al mes de mayo del mismo año, se cita⁵⁵⁵⁹: *...por un cuartillo de Barniz... Por Medio cuartillo de Barniz para un tremó... Por un Pedazo de Caova para dho...* De esta factura se podría deducir que la lija, el aceite y la piedra pómez sirvieron para pulir los muebles antes de aplicar el acabado. Pero también, el aceite y la piedra pómez pudieron haberse utilizado para pulir el barniz. Lo mismo puede decirse con respecto a la siguiente cuenta

⁵⁵⁵² AGP, AG, leg. 5232, exp. 2.

⁵⁵⁵³ AHPM, prot. 31809, fol. 193.

⁵⁵⁵⁴ AGP, AG, leg. 5232, exp. 2.

⁵⁵⁵⁵ Ibídem nota anterior.

⁵⁵⁵⁶ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5113.

⁵⁵⁵⁷ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5116.

⁵⁵⁵⁸ AGP, AG, Leg. 5278, exp. 24.

⁵⁵⁵⁹ Ibídem nota anterior.

de González Artalejo del mes de junio de 1816⁵⁵⁶⁰: *...por Libra y Media de Azeyte de Linaza... por Libra y Media de Barniz... por una Libra de trapo para Pulimentar... por Libra y media de Barniz... por una Libra de Piedra Pomez.*

Conviene señalar aquí que dichos productos abrasivos aparecen reiteradamente en las facturas emitidas entre 1876 y 1889 por el Almacén de Carlos Prats Narbona y sobrino por el suministro de materiales al oficio de Guardamuebles, para su uso por los ebanistas en los trabajos de reparación de muebles de la Real Casa. Así, en lo referente a la lija de estos documentos se extrae que se utilizaban diferentes tipos, uno de los cuales era de papel de vidrio, de grosor más o menos fino, lo que probablemente correspondería con la numeración progresiva de los mismos. Como ejemplo de ello podemos citar una factura de 24 de febrero de 1876 donde se recogen *6 pliegos de lija n° 3*⁵⁵⁶¹. En otra de estas facturas de 29 de octubre del año 1878 se relacionan: *2 doc^a papel lija n° 5... id id n° 6...*⁵⁵⁶². Además, en una cuenta de 8 de enero de 1883 encontramos un tipo que se denomina “lija de granillo”⁵⁵⁶³. Pero también hemos localizado en una factura de la Droguería de Julián Ruíz y González de 28 de marzo de 1879 la venta de⁵⁵⁶⁴: *...una piel de lija fina para los carpinteros*. En este caso se trataría de la piel del denominado “perro de mar”, del que ya hemos hablado en este trabajo. Por su parte, la piedra pómez aparece igualmente en abundancia en las facturas del comercio de Carlos Prats Narbona y sobrino. Este material se vendía en polvo, como se comprueba en una factura de 26 de junio de 1876⁵⁵⁶⁵: *...1^{1/2} libra de polvos de pomez...* así como en otra de 30 de abril de 1886⁵⁵⁶⁶: *½ kilog polvos pomez...*

Volviendo a las características de los barnices utilizados en los muebles, existen documentos donde se menciona puntualmente el uso de un barniz al alcohol. Este es el caso de una factura del dorador Gregorio de Santiuste del año 1804⁵⁵⁶⁷: *...En la Secretaria del S^{or}. contralor General se a dado de color de caoba barnizado con barniz de espiritu de bino a una puerta de paso...* El empleo de este tipo de barniz se cita también en una cuenta del dorador y charolista real Miguel Ximenez del año 1800⁵⁵⁶⁸: *...se dio de color de caoba barnizado con Barniz de Espiritu de Vino un cajon... se dio otro cajon lo mismo q^e el antecede...*

En cuanto a las resinas empleadas en los barnices, en ciertas facturas hemos encontrado referencias a la de copal, como vemos en una factura de José Rodríguez del año 1880⁵⁵⁶⁹: *...Por preparar y barnizar con copal una leñera para la abitación de la Princesa... Por preparar y barnizar con copal un armario para libros...* En este caso ignoramos las características de la superficie de ambos muebles, aunque otras veces se comprueba que el barniz de copal se extiende sobre superficies pintadas imitando determinadas maderas. En este sentido, podemos citar la factura que emite en 1859 el pintor de la corte Vicente Wendel⁵⁵⁷⁰: *...Dos armarios grandes con entrepaños imitados*

⁵⁵⁶⁰ Ibídem nota anterior.

⁵⁵⁶¹ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5096.

⁵⁵⁶² AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5101.

⁵⁵⁶³ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5111.

⁵⁵⁶⁴ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5102.

⁵⁵⁶⁵ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5096.

⁵⁵⁶⁶ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5118.

⁵⁵⁶⁷ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 78, exp. 3.

⁵⁵⁶⁸ AGP, Reinados, Carlos IV-Casa, leg. 97.

⁵⁵⁶⁹ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5104.

⁵⁵⁷⁰ AGP, AG, leg. 5264, exp. 13.

á caoba por fuera barnizados al copal y por dentro plastecidos y tres manos de blanco fino al barniz... También en una cuenta del año 1876 de los pintores, doradores y adornistas Carlos y Juan del Río⁵⁵⁷¹, por los trabajos realizados en las Reales Caballerizas de Madrid, figura⁵⁵⁷²:

...por imprimir al oleo, plastecer, preparar y dar de color imitando à maderas de roble y nogal varnizado con copal 3 armarios... de lo mismo una puerta de dos hojas y por dos caras... de id un porton grande con montante por las dos caras... de id dos ventanas chicas de id un puerta de dos hojas...

Igualmente, en otra factura de estos artífices del año 1877, por obras efectuadas para las mismas dependencias, leemos⁵⁵⁷³:

...por preparar e imitar a maderas varnizado con copal el exterior de 25 armarios nuevos... Por hacer en los mismos términos el exterior de 12 armarios grandes nuevos... Por armarios preparar e imitar a maderas barnizado con copal el exterior de 52 Armarios viejos... Por id. en los mismos términos el frente de 29 armarios viejos unidos... De id. id. el exterior de 2 armarios viejos...

Así mismo, en otra cuenta de Juan del Río y sobrinos del año 1879, por los trabajos realizados en el Palacio Real, se cita⁵⁵⁷⁴: *...Por preparar e imitar a caoba y barnizar con copal y sus herrajes de negro 7 arcas... Por imitar a lo mismo y en los mismos terminos 14 arcas con sus herrajes también de negro...*

Además, en una cuenta de esta empresa del año 1876 se alude a la aplicación de tres manos de barniz de copal en una puerta y en unos asientos donde se simula el palosanto⁵⁵⁷⁵: *Una puerta de dos hojas cuatro manos de palosanto color, plastecida, rebajada... y tres manos de barniz copal inglés... Siete banquetas hechas como la puerta, imitadas a palosanto y tres manos de barniz copal inglés.* Ignoramos si dicho barniz se elaboraba en Inglaterra o si se trataba de un barniz confeccionado en España siguiendo una fórmula inglesa. Cabe mencionar aquí que en ciertos documentos se alude a la utilización de barniz inglés, aunque no se emplea como acabado de muebles. Este es el caso de una factura de José Rodríguez del año 1886⁵⁵⁷⁶: *...Furriera... Por labar el friso y barnizar con barniz inglés el friso de toda la pieza...*

Por último, en ciertos documentos se comprueba el uso del barniz de copal sobre las superficies pintadas imitando el mármol, como vemos en una cuenta de Carlos y Juan del Río de 1877⁵⁵⁷⁷:

...Capilla... por preparar e imitar a varios mármoles a el oleo y barnizado con copal la mesa, columnas, alquitrave y cornisa de todo el altar... En los mismos términos 2 repisas en los laterales con su jamba y hornacina fingida... De id el tornavoz del pulpito por ambas caras... de id 2 repisas para santos en los costados del altar... de color de nogal y barnizado con copal el confesionario por ambas caras... En los mismos términos 6 bancos con respaldo...

⁵⁵⁷¹ Estos artífices estaban domiciliados en las calles Aduana nº 24 y San Lorenzo nº 5 de Madrid, tal y como aparece en sus facturas.

⁵⁵⁷² AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5097.

⁵⁵⁷³ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5098.

⁵⁵⁷⁴ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5103.

⁵⁵⁷⁵ AGP, AG, leg. 5264. exp. 13.

⁵⁵⁷⁶ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5119.

⁵⁵⁷⁷ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5098.

En cuanto a la goma laca, aparece en una factura del año 1860 del ebanista Miguel Duque por trabajos realizados en el Real Sitio de Aranjuez ⁵⁵⁷⁸:

...A dos oficiales dos dias y medio cada uno á veinte y dos rs. dia, incluso comida y casa, inertidos en la limpieza y barnizado de muebles...110 r^s ... Por cuatro cuartillos de barniz á 8 r^s32... Por cuatro id. de espiritu de vino á 6 r^s... Un frasco de barniz de brocha...12... Trapos, polbos, alfileres y goma laca...10.

Quizá el alcohol se utilizara como diluyente de la goma laca, aunque también podría haberse empleado para limpiar los muebles. En este documento parece que se relacionan dos tipos de barniz, uno aplicable a brocha y el otro quizá para extender a muñequilla o tampón.

Es importante destacar que en el último cuarto de la centuria son constantes las referencias a la gomalaca en prácticamente todas las facturas consultadas de entre 1876 a 1889 por el suministro de materiales del Almacén de caoba y otras maderas finas de Carlos Prats Narbona y sobrino al Guardamuebles del Palacio Real, para su utilización por los ebanistas en la reparación de muebles⁵⁵⁷⁹. Además, en cada uno de estos documentos, que suelen incluir varias entregas correspondientes a uno o más meses, la goma laca está siempre presente. Así por ejemplo, en una cuenta de 30 de agosto de 1876 se constata el suministro de *1 libra goma lacar de 1^a* los días 27 de julio, 2, 7, 14 y 27 de agosto a tres pesetas con cincuenta céntimos la libra⁵⁵⁸⁰. En estas facturas también figura puntualmente la venta de goma laca blanca, como es el caso de una del año 1885⁵⁵⁸¹: *1 lb^a goma lacar blanca* a 3 pesetas con 25 céntimos la libra. Aquí se cita también⁵⁵⁸² la entrega de *½ kilog^o de goma lacar 1^a* a 3 pesetas. Comprobamos que el primer tipo era un poco más caro.

En estos documentos se recoge asimismo el suministro de colofonia, bajo la denominación de “pez griega”, aunque esta resina aparece con mucho menos frecuencia que la goma laca y a un precio mucho mas barato, como vemos en una factura de 30 de abril del año 1886⁵⁵⁸³: *½ kilog^o pez griega...0,75... ½ kilog^o goma lacar 1^a...2,50...*

Cabe mencionar aquí que en estas facturas no hemos localizado otras resinas que pudieran haberse utilizado para confeccionar barnices.

Otro dato a resaltar con relación a estos documentos es que en ellos se menciona constantemente el alcohol, con la denominación de *espíritu de vino*, que se suministraba en grandes cantidades y cuyo precio no sufre grandes variaciones entre los años 1876 a 1889, periodo de tiempo al que corresponden dichas facturas, ya que fluctúa de las 8, 50 pesetas la media arroba en el año 1876⁵⁵⁸⁴ a las 10 pesetas en 1889⁵⁵⁸⁵. No obstante, en determinadas fechas su precio asciende a 10, 50 pesetas⁵⁵⁸⁶ e incluso a 11, 25 en otras

⁵⁵⁷⁸ AGP, AG, leg. 5232. exp. 7.

⁵⁵⁷⁹ AGP, AG, Obras del siglo XIX, legs. 5097 a 5125.

⁵⁵⁸⁰ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5097.

⁵⁵⁸¹ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5116.

⁵⁵⁸² Ibídem nota anterior.

⁵⁵⁸³ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5118.

⁵⁵⁸⁴ AGP, AG, Obras del siglo XIX, legs. 5096, 5097.

⁵⁵⁸⁵ AGP, AG, Obras del siglo XIX, legs. 5124, 5125.

⁵⁵⁸⁶ AGP, AG, Obras del siglo XIX, legs. 5099, 5104, 5106, 5108.

de los años 1880 y 1881⁵⁵⁸⁷. Este disolvente se habría utilizado en diversas labores como la limpieza de superficies o la confección de barnices.

En cuanto al aceite también lo localizamos en estos documentos, si bien en mucha menor medida que el alcohol ya que sólo se cita en algunos de ellos correspondientes a los años 1878⁵⁵⁸⁸, 1887⁵⁵⁸⁹ y 1889⁵⁵⁹⁰, donde se define como “aceite secante”. Este aceite, como sabemos, podía ser de linaza, de nueces o de adormideras. La venta de este material figura también en las facturas de otros proveedores, como se constata en tres correspondientes a la Fábrica de Colores y Barnices de Casimiro Mahou, fechadas los días 22 de octubre, 4 y 20 de noviembre de 1878, por varios productos para el Taller de Ebanistería de la Real Casa⁵⁵⁹¹.

Por otra parte, cabe señalar que en las cuentas del último cuarto de la centuria de los proveedores de materiales para dicho taller se relacionan diferentes sustancias colorantes, que pudieron haberse empleado tanto para teñir la madera como para elaborar barnices coloreados. Entre ellas encontramos, junto a la cáscara de nuez a la que ya hemos hecho alusión anteriormente, los polvos de sándalo, colorante que puntualmente se describe como “sándalo rubio”⁵⁵⁹², y que es el colorante más recurrente en dichos documentos⁵⁵⁹³. También aparece el tinte palo de Brasil que se designa como “polvos de brasil”⁵⁵⁹⁴ o “tierra de brasil”⁵⁵⁹⁵, la tierra negra que figura como “polvos negros”⁵⁵⁹⁶, especificándose en ciertos casos la forma en que se suministran *3 bolsitas polvos negros*⁵⁵⁹⁷. Así mismo, se menciona el campeche⁵⁵⁹⁸ que en 1886 se vendía ya elaborado, como se extrae de una cuenta de 17 de diciembre de dicho año⁵⁵⁹⁹: *extracto de Campeche*. Otro material que encontramos en estos documentos y que se empleaba como colorante de barnices es la cúrcuma⁵⁶⁰⁰.

Además, en estos documentos se recogen puntualmente ciertos instrumentos utilizados para barnizar, como vemos en una factura de 7 de septiembre del año 1881⁵⁶⁰¹: *1 peine para barniz...* Es probable que este se utilizara para imitar el veteado de ciertas maderas con barniz. En otra cuenta del año 1889 se cita también el suministro de *1 peine*⁵⁶⁰², quizá empleado con el mismo fin⁵⁶⁰³.

Otro aspecto a resaltar es que en este tipo de documentos se constata que los barnices para el mobiliario podían adquirirse ya elaborados. Así, en las facturas emitidas entre

⁵⁵⁸⁷ AGP, AG, Obras del siglo XIX, legs. 5104, 5105.

⁵⁵⁸⁸ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5101.

⁵⁵⁸⁹ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5121.

⁵⁵⁹⁰ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5125.

⁵⁵⁹¹ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5101.

⁵⁵⁹² AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5103.

⁵⁵⁹³ AGP, AG, Obras del siglo XIX, legs. 5096, 5097, 5098, 5102, 5105, 5108, 5111, 5112.

⁵⁵⁹⁴ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5110.

⁵⁵⁹⁵ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5109.

⁵⁵⁹⁶ AGP, AG, Obras del siglo XIX, legs. 5098, 5100, 5101.

⁵⁵⁹⁷ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5099.

⁵⁵⁹⁸ AGP, AG, Obras del siglo XIX, legs. 5106, 5111, 5112.

⁵⁵⁹⁹ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5119.

⁵⁶⁰⁰ AGP, AG, Obras del siglo XIX, legs. 5099, 5105, 5106, 5125.

⁵⁶⁰¹ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5108.

⁵⁶⁰² AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5125.

⁵⁶⁰³ En ciertos textos de época se menciona la utilización de peines de cuero o de acero para ejecutar los veteados. Sáenz García, M., 1902, p. 164.

1876 y 1889 por el establecimiento de Carlos Prats Narbona y sobrino al oficio de Guardamuebles, aparece reiteradamente la venta de barnices para aplicar a brocha. Como ejemplo de este hecho podemos citar una cuenta de 29 de marzo de 1876, donde figura la venta a granel de⁵⁶⁰⁴: ...*1 cuartillo de barniz de brocha*. En otra del 28 de noviembre de 1878 se recoge⁵⁶⁰⁵: ...*un cuartillo de barniz de brocha fino*. Igualmente, en una factura de 22 de diciembre de 1887 se menciona⁵⁶⁰⁶: ...*1/2 litro barniz brocha 1ª*. Además, este género de barniz se suministraba en botellas y frascos, como se comprueba en muchos documentos de los mismos proveedores. Entre ellos podemos citar uno emitido el 31 de octubre de 1883⁵⁶⁰⁷: ...*1 botella barniz de brocha de 1ª* y otro del 23 de agosto de 1889⁵⁶⁰⁸: ...*2 botellas barniz de brocha*. Por último, en una cuenta de 5 de noviembre de 1886 se relacionan⁵⁶⁰⁹: ...*seis frascos de barniz brocha*.

Asimismo, en las facturas de los mismos proveedores existen referencias del suministro al Taller de Ebanistería de la Real Casa de otros barnices, probablemente coloreados para imitar determinadas maderas como el ébano o el nogal. En este sentido podemos citar una factura del 9 de mayo de 1881, donde figura⁵⁶¹⁰: ...*1 frasco de barniz negro mate*... y otra del 25 de agosto del mismo año en la que se recogen⁵⁶¹¹: ...*3 frascos barniz negro mate*... Así mismo, en una cuenta de 22 de diciembre de 1887 se incluyen⁵⁶¹²: ...*2 botellas de barniz nogal y negro*... En estas facturas aparecen también casi siempre la goma laca y el alcohol, lo que indica que ciertos muebles se acababan con barniz elaborado por los propios ebanistas, mientras que en otros se aplicaban aquellos que se adquirían ya confeccionados. Un ejemplo de ello lo tenemos en una factura del 28 de noviembre de 1889, donde se relacionan las ventas de materiales efectuadas por el establecimiento de Carlos Prats Narbona y sobrino al oficio del Guardamuebles desde el mes de septiembre a finales de noviembre de dicho año, entre los que figuran⁵⁶¹³: *1 botella de barniz brocha*... a 4, 50 pesetas... *1 botella de barniz de palosanto*... a 8 pesetas... *1 botella barniz blanco*... a 5 pesetas ...*1 botella barniz de brocha*... a 4 pesetas y ... *1 kg de goma lacar 1ª* ... a 6 pesetas. En cuanto al barniz blanco es probable que correspondiera a uno de los denominados “blancos” en la época, realizados con una resina de poco color como la sandárac o el copal, como vemos en una factura de la Droguería de Julián Ruíz y González del año 1879, donde se menciona la venta de⁵⁶¹⁴: ...*un frasquito de barniz copal blanco*. También en el *Manual del Carpintero* existe una fórmula para elaborar un *barniz blanco de copal* a base de dicha resina, aceite de romero y alcohol⁵⁶¹⁵.

Además, en una factura de Carlos Prats Narbona y sobrino del 30 de junio de 1885 hemos localizado una referencia a la venta de *barniz de muñeca*⁵⁶¹⁶. Junto a este barniz, que por su denominación deducimos que estaba confeccionado específicamente para

⁵⁶⁰⁴ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5096.

⁵⁶⁰⁵ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5121.

⁵⁶⁰⁶ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5112.

⁵⁶⁰⁷ Ibídem nota anterior.

⁵⁶⁰⁸ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5125,

⁵⁶⁰⁹ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5119.

⁵⁶¹⁰ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5107.

⁵⁶¹¹ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5108.

⁵⁶¹² AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5121.

⁵⁶¹³ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5125.

⁵⁶¹⁴ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5103.

⁵⁶¹⁵ García Vicente, I., 1854, p. 254.

⁵⁶¹⁶ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5116.

barnizar a tampón o muñequilla, se cita un *litro barniz brocha 1ª*, un kilo y medio de *goma lacar*, una libra de *goma lacar blanca* y una arroba más un litro de *espiritu de vino*⁵⁶¹⁷.

En las facturas del mismo establecimiento aparecen puntualmente barnices de importación como vemos en una de 30 de marzo de 1881 donde se recoge: *1/2 litro barniz francés* que costaba 9 pesetas⁵⁶¹⁸. Asimismo, en otra cuenta de 31 de mayo de 1887 encontramos⁵⁶¹⁹: *1 frasco barniz brocha Ingles...*

Cabe mencionar también aquí que los barnices se vendían ya elaborados en diferente tipo de establecimientos entre los que estaban aquellos especializados en materiales para los ebanistas y otros oficios de la madera, como es el caso del comercio de Carlos Prats Narbona y Sobrino, al que nos hemos referido reiteradamente, y en cuyas facturas consta a veces en uno de sus membretes *Barnices finos del país y extranjeros*⁵⁶²⁰. En Madrid existían otros comercios semejantes que vendían también barnices como el Almacén de Maderas finas del Reyno, Coloniales y Extranjeras de Adrián Piera, sito en la calle Pizarro nº 16⁵⁶²¹ o el Almacén de Maderas Finas y Ordinarias de Antonio López del Villar, ubicado en la calle de San Miguel nº 21⁵⁶²². Además, los barnices podían adquirirse en las droguerías, entre ellas la de Julian Ruíz y González, a la que ya hemos citado anteriormente o la Droguería y Perfumería de la Viuda de F. Gómez, situada en la calle del Desengaño nº3, donde se vendían al por mayor barnices como figura en sus facturas⁵⁶²³. Igualmente, en el Almacén de Drogas de José Castellví de la calle de Botoneras nº 5 se encontraban a la venta *Barnices Estrangeros y del País*⁵⁶²⁴. Asimismo había establecimientos donde se fabricaban barnices, como por ejemplo El Arco Iris de Casimiro Mahou, situado en la calle Limón nº 1⁵⁶²⁵. Lo mismo puede decirse del negocio de Antonio Molero⁵⁶²⁶ donde se fabricaban y vendían barnices, entre ellos algunos ingleses para coches⁵⁶²⁷.

Para finalizar, cabe señalar que en la prensa de la centuria es posible encontrar referencias a la venta de barnices ya preparados Así, en el *Diario de Madrid* del año 1825 se anuncia⁵⁶²⁸: *En la tienda de colores y barnices de la plazuela de Celenque se vende el barniz de ebanistas a 7 rs el cuartillo, el de grasilla a 8, el de almaziga para cuadros a 24 la libra, el de goma copal para coches a 36 dicha...* De este anuncio se puede deducir que el barniz de ebanistas podría ser de goma laca, como hemos visto en ciertos textos de la época. Además es la única resina, junto con la colofonia, que no se menciona en el texto.

⁵⁶¹⁷ Ibídem nota anterior.

⁵⁶¹⁸ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5106.

⁵⁶¹⁹ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5120.

⁵⁶²⁰ AGP, AG, Obras del siglo XIX, legs. 5116 (20 junio 1885), 5120 (23 marzo 1887), 5124 (28 febrero, 12 abril y 20 mayo 1889), 5125 (23 agosto y 28 noviembre 1889).

⁵⁶²¹ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5102.

⁵⁶²² AGP, AG, Obras del siglo XIX, legs. 5103, 5120.

⁵⁶²³ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5113.

⁵⁶²⁴ AGP, AG, Obras del siglo XIX, legs. 5113, 5116, 5121,.

⁵⁶²⁵ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5101.

⁵⁶²⁶ Molero solicita licencia para fabricar barnices y aceites secantes. Archivo Municipal, Corregimiento, Grupo VII, Clase 17, Sección 5, leg. 421, nº 35.

⁵⁶²⁷ AGP, AG, Obras del siglo XIX, legs. 5105, 5108.

⁵⁶²⁸ *Diario de Madrid*, nº 27, jueves 27 de enero de 1825, p. 3.

2.2. INGLATERRA

En los documentos ingleses de la centuria son abundantes las referencias al pulimento de la superficie de los muebles de caoba. Así por ejemplo, se sabe que el tapicero Timothy Terry⁵⁶²⁹ suministró a Jorge IV en el año 1824 una silla de caoba de biblioteca⁵⁶³⁰:... *Handsomely carved and polished*... También Robert Hughes⁵⁶³¹ emitió una factura a Lord Gwydir en 1827⁵⁶³² por varias sillas teñidas y pulimentadas: *6 Small Light Chairs with Carved Tops... Stained and Polished*... una mesilla de noche de caoba *a French Circular Table de Nuit in Fine Mahogany Highly Polished*... y un soporte para poner flores *Tripod Flower Stand with Plinth Frieze & Feet in Fine Mahogany Highly Polished*...

Así mismo, se puede citar una factura de Nicolas Morel⁵⁶³³ del año 1830 donde figuran numerosos muebles de caoba pulimentados, como aparadores, consolas, asientos y pantallas de chimenea⁵⁶³⁴:

To a sideboard for the recess opposite the window of very fine mahogany highly polished... supported by 2 large antique eagles, finely carved & bronzed in fine imitation of metal... To restoring a pier table... by antique eagles... very fine mahogany highly polished... restoring the carving and bronzing the eagles in fine imitation of antique bronze... 2 elbow chairs in the style of Louis the 14th of fine mahogany highly polished... with finely carved foliage, flowers... gilt in the best manner in mat and burnished gold... confidants of fine mahogany highly polished... 2 cheval fire screens of fine mahogany highly polished... 16 elegantly shaped chairs of fine mahogany highly polished... 4 cabriole chairs of polished mahogany...

De estas referencias no resulta posible determinar la sustancia o sustancias utilizadas para pulimentar la superficie, pero que podrían haber sido tanto la cera como el aceite, tal como aparece en los textos de época.

Por otra parte, en los documentos existen también menciones al barnizado de los muebles. A partir de ellas sabemos, por ejemplo, que en el año 1807 el ebanista de Exeter Moses Hare⁵⁶³⁵ anunció la venta de⁵⁶³⁶: ...*a quantity of elegant cabinet furniture, e.g. drawing room sets of tables highly varnished in mahogany & satinwood etc.*

También existen noticias de que el ebanista John Richardson⁵⁶³⁷ reparó, tapizó y barnizó en 1824 varias sillas de *satinwood*⁵⁶³⁸: *repairing 8 satinwood chairs... lining the above & varnishing*. Así mismo, el dorador, tallista y fabricante de marcos londinense George Cooper (1784-1839) barnizó varios muebles para Windsor Castle en el año 1831, pintó y barnizó camas antiguas en 1832 y en 1839 tiñó y barnizó muebles de roble, pintó y barnizó chiffoniers⁵⁶³⁹, librerías y camas⁵⁶⁴⁰. Por su parte, el lacador Thomas Cooper,

⁵⁶²⁹ No contamos con información sobre el periodo de tiempo en el que desarrolla su actividad este artífice.

⁵⁶³⁰ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 881.

⁵⁶³¹ Ebanista y tapicero de los duques de Cambridge entre 1827 y 1839.

⁵⁶³² Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 461.

⁵⁶³³ Activo entre 1790 y 1830.

⁵⁶³⁴ Yorke, J., 1996, vol. XXXII, pp. 57, 62, 63, 64, 65.

⁵⁶³⁵ Activo entre 1803-1808.

⁵⁶³⁶ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 397.

⁵⁶³⁷ Este artífice desarrolló su actividad entre 1822 y 1834.

⁵⁶³⁸ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 744.

⁵⁶³⁹ Cómodas altas y estrechas.

⁵⁶⁴⁰ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, pp. 195, 196.

fue contratado en el año 1832 en Hampton Court para barnizar y limpiar taburetes, sillas y pantallas de chimenea de nogal. Por último, en 1838 la firma de pintores, doradores y lacadores Frederick Crace & Son (1821-1840), suministraron a Buckingham Palace diez sillas de palorosa⁵⁶⁴¹: *inlaid with ornaments in gold and varnished*.

De estos documentos únicamente extraemos que en la primera mitad de la centuria se barnizaban muebles contruidos en caoba, *satinwood*, roble, nogal y palorosa. Sin embargo, de la documentación de archivo se extraen ocasionalmente ciertos datos sobre el proceso de barnizado. En este sentido, cabe mencionar que en las superficies en las que se imitaba el veteado de otras maderas como el roble podían extenderse dos manos de barniz. Esta operación la llevó a cabo en el año 1836 el tallista, lacador, dorador y pintor ornamentista de Brighton Christopher Wern Vick⁵⁶⁴² en unos asientos realizados para el Brighton Pavillion⁵⁶⁴³: *Painting, graining & twice varnishing two new stools for the Chapel*. También el ebanista y tapicero Thomas Dowbiggin(g) o Dowbiggen (1788-1854) recurrió a esta técnica en el año 1840, al imitar el veteado del roble en la parte externa de una librería del Small Dining Room de Ashburnham Palace (Sussex)⁵⁶⁴⁴: *painting outside of Bookcase 4 times in oil, grained Oak and twice varnished*. El barniz utilizado podía ser de copal como figura en una factura de la misma fecha de Dowbiggen, donde se recoge la simulación del roble en diferentes elementos de madera de la biblioteca de dicho palacio⁵⁶⁴⁵: *... windows, doors, lining etc 5 oils grained oak and twice varnished with copal*. Vemos que para imitar el veteado se utilizaron varias capas de pintura al óleo.

Así mismo, son numerosas las referencias al sistema del *French polish* a partir de los años veinte de la centuria. En este sentido se sabe que el tapicero, ebanista y fabricante de sillas John Devey (Woburn, Beds) realizó en 1822 para Stoneleigh House (Warwickshire) un bastidor de roble y haya para una pieza de laca coromandel⁵⁶⁴⁶: *...a Coromandale (sic) redding frame finish'd on wainscot & Beech. French polish'd*.

También existe constancia de que en 1825 la empresa de ebanistas y tapiceros londinense Banting, France & Co. (1813-1840) suministró a Windsor Castle un soporte para porcelana⁵⁶⁴⁷: *A very Handsome Stand made to match another for China dish on 4 stands... French polished*. En el mismo año Thomas Dowbiggin(g) o Dowbiggen construye para Drummond Castle (Escocia)⁵⁶⁴⁸: *A Mahogany Escarte Table of fine Woods, French Polished...* y en 1829 tres canapés con: *...Mahogany Pedestal Ends of Fine Wood French Polished...* así como: *2 Hansome Mahogany Wash Tables with Shaped Tops and Legs Richly Carved & French Polished...*⁵⁶⁴⁹. Además conocemos, a partir de los documentos de pago de los años 1831-1832 de Windsor Castle, que Deacon & Co⁵⁶⁵⁰ suministró a ese palacio una mesa de caoba⁵⁶⁵¹: *...very handsome Spanish mahogany map table on stand and ends... carved & french polished*.

⁵⁶⁴¹ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 206.

⁵⁶⁴² Existe información sobre los trabajos de este artífice para las dependencias reales entre los años 1831-1841.

⁵⁶⁴³ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 923.

⁵⁶⁴⁴ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 254.

⁵⁶⁴⁵ Ibídem nota anterior.

⁵⁶⁴⁶ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 242.

⁵⁶⁴⁷ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 38.

⁵⁶⁴⁸ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 253.

⁵⁶⁴⁹ Ibídem nota anterior.

⁵⁶⁵⁰ Empresa del ebanista y tapicero londinense John Deacon (1831-1835).

Igualmente sabemos que en 1835 Thomas Turner⁵⁶⁵², ebanista y tapicero real entre 1809-1840, realizó varios sofás y tres mesas de roble acabados con el mismo sistema⁵⁶⁵³: *...10 large massive sofas, carved wainscot frames, in English gothic... frames French polished... 3 octagonal wainscot loo tables... the whole French polished.* También el fabricante de billares londinense John Thurston (1822-1840) suministró a Windsor Castle en 1838⁵⁶⁵⁴: *An elegant... Billiard Table... the whole of fine Spanish wood and French polished...* Esta mesa de billar era, probablemente, de caoba. Asimismo, en 1840 la firma de fabricantes de lámparas Hancock & Rixon⁵⁶⁵⁵ vendió a Windsor Castle dos soportes de luz de arce⁵⁶⁵⁶: *...2 very thick handsome Maplewood Stands French Polished...*

Entre las facturas que emite el diseñador de interiores londinense John Gregory Crace (1809-1889) de 1853 a 1855 por el amueblamiento y decoración de Leighton Hall (Lancashire) se citan tres mesas de roble, realizadas para la biblioteca, con ciertas partes barnizadas a tampón⁵⁶⁵⁷:

...To a large Pedestal Writing Table in Oak with drapery panels at the end & sides and the pedestals fitted with drawers, the top covered in leather, and the rims French Polished... To 2 Octagon Tables in Oak on standards & cross blocks with 8 drawers in the frames, the tops covered in leather, and the rims French Polished...

Este sistema de barnizado se utiliza también en otras dos mesas de roble, una para el comedor y la otra para el hall, como figura en las cuentas emitidas por esta firma en 1855 y 1856⁵⁶⁵⁸: *...To a Carving Table in oak on carved legs & cross rail the top French Polished... To a Table in oak with canted corners on carved standards & cross rail with a shield decorated in color, the top French Polished...*

En estas facturas se relacionan también muebles de nogal, algunos parcialmente ornamentados con marquetería, barnizados con el mismo método. Este es el caso de la que incluye los trabajos realizados en 1857 y 1858 para The Large Drawing Room de Leighton Hall⁵⁶⁵⁹:

...To a large oval shaped centre Ottoman on Walnut wood legs French polished & partly gilt... To a large octagon Table in walnut wood on carved standards, the top richly inlaid with a Marqueterie centre & border & marqueterie pateras on the cross blocks, the whole French polished... To a Writing Table in walnut wood on carved standards & cross rail, the border & frieze inlaid with the marqueterie French polished...

Por último, cabe mencionar que a finales de los años veinte del siglo en los anuncios de prensa aparecen referencias a artesanos especializados en el sistema del *French polish*. Un ejemplo de ello lo tenemos en el que se publica en 1829 en el *Chester Chronicle and North Wales Advertiser*, donde se informaba que la viuda de Samuel Turner (1785-1828) continuaba con el negocio de tapicería y ebanistería del marido y que contaba con

⁵⁶⁵¹ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 237.

⁵⁶⁵² Ebanista y tapicero real entre 1809-1840.

⁵⁶⁵³ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 912.

⁵⁶⁵⁴ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 893.

⁵⁶⁵⁵ Existen noticias de la actividad de esta empresa entre 1832- 1838.

⁵⁶⁵⁶ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 393.

⁵⁶⁵⁷ Aldrich, M. y Shifman, B., 2005, vol. XLI, pp. 156, 157.

⁵⁶⁵⁸ Aldrich, M. y Shifman, B., 2005, vol. XLI pp. 160, 161.

⁵⁶⁵⁹ Aldrich, M. y Shifman, B., 2005, vol. XLI pp. 164, 165.

un empleado especialmente capacitado para barnizar con dicho procedimiento todo tipo de muebles⁵⁶⁶⁰: *...she has in her service a person well qualified to execute all orders in the cabinet making line, and who is particularly capable of giving the French Polish to all articles of furniture.*

2.3. FRANCIA

En la documentación de este país existe constancia del reiterado uso del acabado al aceite para la madera de caoba hasta la segunda década del siglo. Como ejemplo de ello se pueden citar ciertos muebles realizados por Jacob Desmalter et Cie.⁵⁶⁶¹ para diferentes dependencias de Versalles en 1805⁵⁶⁶²:

*1 lit de acajou... poncé et poli à l'huile...
1 baldaquin en acajou massif... poli et poncée à l'huile
2 fauteuils en bois acajou... le tout fait avec soin et poli de même
4 consoles en acajou... poncées et polies à l'huile
1 table de loto en bois d'acajou... poncé et poli à l'huile
1 toilette en acajou... le bois poli et poncée à l'huile, fait avec beaucoup de soin
1 console en acajou... poncée et polie à l'huile
1 console en acajou massif... le bois poncé et poli à l'huile
1 console en acajou ronceux... le bois poncé et poli à l'huile
1 table de nuit en sonmo en acajou ronceu... le bois poncé et poli à l'huile
1 toilette en acajou... le dessus orné d'incrustations en cuivre et ébène... le bois poli et poncé à l'huile avec becaup de soin
1 commode en acajou ronceux... les pieds à griffes sculptés et bronzeés... le bois poli et poncé à l'huile avec becaup de soin
1 gueridon en acajou, les dessus en bois massif... porté par une colonne bronzée... le tout poncé et poli à l'huile.*

Asimismo, dicha firma suministra el 10 de Julio de 1810 para uso del emperador en el Gran Trianon⁵⁶⁶³:

Un bureau en acajou... le dessus avec maroquin ver et vignette en or imprimée au pourtour, encadré d'une frise en acajou massif... dont le devant forme moulure quart de rond; la ceinture garnie de trois tiroirs fermant à clef; les pieds massifs, taillés en console dont le haut forme volute et le bas terminé par une griffe de lion sculptée de ronde bosse... le tout poncé et poli à l'huile.

En la misma fecha Jacob-Desmalter et Cie. realiza para Napoleón⁵⁶⁶⁴:

Deux tables de bouillote en acajou; dessus orné d'incrustations en cuivre et ébène; intérieur à gorge en acajou et garni d'un drap vert avec vignette en or; pieds carrés, ornés de chapiteaux en bois; le bas avec sabots et roulettes en cuivre; le bois poncé et poli à l'huile.

Además, la misma firma comercial ejecuta en 1810 para el Palacio de Fontainebleau: *Un petit guéridon... poncé et poli à l'huile*⁵⁶⁶⁵ y para el de Saint Claude: *Une meuble en acajou pour serrer les livres de musique... poncé et poli à l'huile*⁵⁶⁶⁶.

⁵⁶⁶⁰ Beard, G. y Gilbert, C., 1986, p. 911.

⁵⁶⁶¹ Asociación de Georges Jacob (1739-1814) con su hijo François-Honoré Georges (1770-1841) que se inicia en 1803 y finaliza en 1813.

⁵⁶⁶² Ledoux, Lebard, D., 1989, pp. 206, 207, 208.

⁵⁶⁶³ Ledoux, Lebard, D., 1975, p. 134.

⁵⁶⁶⁴ Ledoux, Lebard, D., 1975, p. 180.

⁵⁶⁶⁵ Recogidos por Ledoux, Lebard, D., Paris, 2000, p. 315.

También existen referencias a la aplicación del acabado al aceite en muebles de nogal, como es el caso de los que el maestro *menuisier* P. Bellangé (1758-1827) proporciona al mariscal Berthier, principe de Wagram, para su castillo de Grosbis entre 1807-1812⁵⁶⁶⁷: *douze chaises en bois de noyer... polies à l'huile*. Este acabado se utilizaba igualmente en muebles de madera de plátano. Como ejemplo de ello podemos citar los realizados por Jacob-Desmalter et C^{ie} en 1811 para el servicio del rey de Roma en las Tullerías⁵⁶⁶⁸: *Un Bureau en platane... le bois poncé et poli couleur d'acajou... Deux corps de bibliothèque, en platane... le bois poncé et poli à l'huile*.

En los documentos se menciona puntualmente el empleo de aceite de linaza, como vemos en uno donde figura un mueble ejecutado también por dicha firma en el año 1812 para el Petit Trianon: *Deux corps de bibliothèque en bois indigène poncé à l'huile de lin et poli*⁵⁶⁶⁹.

En cuanto al acabado a la cera son abundantes las referencias a su utilización en el mobiliario de la centuria. Así por ejemplo, en ciertos documentos del año 1810 se citan muebles de nogal con este acabado realizados por Jacob-Desmalter et Cie. para el Palacio de Versalles: *...1 table en noyer... poli à la cire dure*⁵⁶⁷⁰; *9 tables très fortes en bois de noyer... polis à la cire*; *2 tables à écrire en noyer polis à la cire*⁵⁶⁷¹. Igualmente, en otros documentos del mismo año comprobamos que este acabado se aplica en muebles de madera de roble, como es el caso de los que dicha empresa suministra al mismo palacio: *...1 armoire en chêne... le bois poncé et poli à la cire*⁵⁶⁷²; *1 table de chêne... poli à la cire dure*⁵⁶⁷³; *4 fauteuils avec marche pied en bois de chêne poli à la cire*...; *8 tabourets en X en bois de chêne poli à la cire*⁵⁶⁷⁴. Como vemos, en ocasiones se menciona el uso de la cera en bloque, es decir sin derretir. Este procedimiento también lo emplea el tapicero François-Louis- Castelnau Darrac (?- 1862) en varios asientos que suministra en 1810 al Petit Trianon⁵⁶⁷⁵: *18 banquettes et 12 tabourets en bois de hêtre poli à la cire dure*...

Por lo que respecta a los barnices, los documentos prueban su aplicación en los muebles de caoba, como es el caso de los que ejecuta François-Honoré-Georges Jacob-Desmalter en el año 1821 para la duquesa de Berry⁵⁶⁷⁶: *Un guéridon en acajou... tout le bois poncé et verni. Un grand chiffonier en acajou... le bois poncé et verni. Deux consoles en acajou massif et ébène, tout le bois poncé et verni de même*. Además, en 1832 Georges-Alphonse Jacob-Desmalter (1779-1870)⁵⁶⁷⁷ suministra al Palacio de las Tullerías⁵⁶⁷⁸: *...une armoire à coins ronds en frêne marbré, intérieur en acajou verni*. Y en 1843 realiza para la sala de billar del rey⁵⁶⁷⁹: *...deux soubassements de bibliothèque... Le tout en bois d'acajou verni*.

⁵⁶⁶⁶ Ledoux, Lebard, D., 2000, p. 318.

⁵⁶⁶⁷ Ledoux, Lebard, D., 2000, p. 50.

⁵⁶⁶⁸ Ledoux, Lebard, D., 2000, p. 317.

⁵⁶⁶⁹ Ledoux, Lebard, D., 2000, p. 330.

⁵⁶⁷⁰ Ledoux, Lebard, D., 1989, p. 209.

⁵⁶⁷¹ Ledoux, Lebard, D., 1989, p. 226.

⁵⁶⁷² Ledoux, Lebard, D., 1989, p. 227.

⁵⁶⁷³ Ledoux, Lebard, D., 1989, p. 209.

⁵⁶⁷⁴ Ledoux, Lebard, D., 1989, pp. 152, 153.

⁵⁶⁷⁵ Ledoux, Lebard, D., 1989, p. 222.

⁵⁶⁷⁶ Ledoux, Lebard, D., 2000, p. 348.

⁵⁶⁷⁷ Hijo de François-Honoré Georges Jacob-Desmalter.

⁵⁶⁷⁸ Ledoux, Lebard, D., 2000, p. 357.

⁵⁶⁷⁹ Ibídem nota anterior.

También se barnizan otras maderas exóticas como el palosanto. En este sentido se puede citar un asiento que suministra Victor-Hyacinthe Granvoinnete (1808-?) en 1843 al Palacio de las Tullerías, para su ubicación en el apartamento de la duquesa de Nemours⁵⁶⁸⁰: *...une chaise chaffeuse, forme Pompadour, en palissandre verni, dossier á moulures et poignées sculptées...* Igualmente, se utilizaban los barnices para acabar las superficies de ébano. Ejemplo de ello son dos muebles que realiza en 1821 Georges-Alphonse Jacob-Desmalter para el mismo palacio⁵⁶⁸¹: *Deux jardinières en bois d'ébène... tout le bois poncé et verni*. Además, este artífice barniza las partes de ébano de un mueble de marquetería de Carey y cobre que suministra en 1844 a dicho palacio⁵⁶⁸²: *...un meuble en écaille, cuivre et bronzes dorés... les parties du meuble en ébène vernie*. De este texto se deduce que la marquetería no se barnizó. Es probable que ésta se puliera al aceite, tal cual indicaba Roubo en el siglo anterior al describir esta técnica decorativa⁵⁶⁸³. Por último, cabe señalar que en el año 1846 Georges-Alphonse Jacob-Desmalter ejecuta para el Château d'Eu⁵⁶⁸⁴: *...vingt-quatre chaises en ébène vernie*. Así mismo, se recurre a los barnices como acabado de las superficies teñidas a imitación del ébano, como es el caso de una mesa que suministra dicho artífice en 1821 al Palacio de las Tullerías⁵⁶⁸⁵: *Une table gothique... tout le bois noir poncé et verni...* En la segunda mitad del siglo XIX seguimos encontrando referencias a este procedimiento. Ejemplo de ello son una mesa escritorio estilo Luis XV *en poirier noir verni* y una cama *en bois noir verni*, realizadas en 1853 por el taller del ebanista Jeanselme⁵⁶⁸⁶.

Del mismo modo, tenemos constancia del barnizado de los muebles de nogal. Así por ejemplo, en 1821 Georges-Alphonse Jacob-Desmalter ejecuta para la duquesa de Berry⁵⁶⁸⁷: *Deux buffets en bois de noyer... tout le bois poncé à l'huile et verni. Vingt-quatre chaises en bois de noyer du plus beau choix... tout le bois poncé et verni*. Por su parte, la Veuve Gauthier⁵⁶⁸⁸ efectúa en 1811 por encargo del Garde-meuble⁵⁶⁸⁹: *quatre tables à la tronchin de trois pieds en noyer verni*.

Por lo que atañe al roble comprobamos que también se barnizaba, como vemos en algunos documentos relativos a obras ejecutadas por Georges-Alphonse Jacob Desmalter en 1839⁵⁶⁹⁰: *...sept canapés en chêne verni*. Este artífice realiza el mismo año para el Château d'Eu: *...trois grands lits de chêne verni à colonnes torses* y en 1846 para dicho palacio⁵⁶⁹¹: *...sept canapés en chêne vernie*. Por su lado, el fabricante de muebles Alexandre-Georges Fourdinois (1799-1871) vende en 1844 al monarca Luis Felipe de Orleans un mueble que presentó en la Exposition des produits de l'industrie française⁵⁶⁹²: *...un buffet en chêne verni à colonnes torses et panneaux à médaillons. Vingt quatre chaises en chêne verni à pieds torses avec poignées sculptées...* Además,

⁵⁶⁸⁰ Ledoux, Lebard, D., 2000, p. 236.

⁵⁶⁸¹ Ledoux, Lebard, D., 2000, p. 349.

⁵⁶⁸² Ledoux, Lebard, D., 2000, p. 360.

⁵⁶⁸³ Roubo, A. J., 1977, III part., IV sect., p. 1019.

⁵⁶⁸⁴ Ledoux, Lebard, D., 2000, p. 361.

⁵⁶⁸⁵ Ledoux, Lebard, D., 2000, p. 348.

⁵⁶⁸⁶ Ledoux, Lebard, D., 2000, pp. 376, 377.

⁵⁶⁸⁷ Ledoux, Lebard, D., 2000, p. 348.

⁵⁶⁸⁸ Cuyo nombre de soltera era Marie Portepain. Viuda de Jean-Agustin Gauthier, destilador que muere el 6 de julio de 1812.

⁵⁶⁸⁹ Ledoux Lebard, D., 2000, p. 218.

⁵⁶⁹⁰ Ledoux Lebard, D., 2000, p. 361.

⁵⁶⁹¹ Ibídem nota anterior.

⁵⁶⁹² Ledoux Lebard, D., 2000, p. 203.

en 1860 el ebanista Napoleon Quignon (1815-?)⁵⁶⁹³ realiza para el Palacio de Fontainebleau: *...trois feuteuils, deux banquettes et quatre chaises en chêne naturel verni*⁵⁶⁹⁴.

También sabemos que Georges-Alphonse Jacob-Desmalter barniza en el año 1826 una mesa de fresno para la duquesa de Berry⁵⁶⁹⁵: *...une grande table en bois de frêne... le dessous en bois de frêne, tout le bois poncé et verni*.

Igualmente podían ir barnizados los muebles de maderas claras como el limoncillo. A este respecto, se puede citar el que fabrica la firma Alphonse Grioux et Cie⁵⁶⁹⁶ en el año 1826 para la habitación de Carlos X⁵⁶⁹⁷:

...Une bibliothèque tout en magnifique citronnier... Elle est surmontée de moulures et d'un couronnement tout en citronnier. Le dedans de cette bibliothèque, le fond, les côtés, les crémaillères et les tablettes sont entièrement en beau citronnier verni.

Por último, cabe señalar que el interior de los muebles podía barnizarse. Un ejemplo lo tenemos en el medallero de arce que efectúa en 1835 Georges-Alphonse Jacob-Desmalter para el Palacio de las Tullerías⁵⁶⁹⁸: *...un médaillier en bois d'érable... l'intérieur des tiroirs poncé et verni avec soin...*

Resulta evidente que de estas referencias no es posible determinar las características de los barnices ni del procedimiento de aplicación utilizado por los diferentes artífices.

2.4. ITALIA

En los documentos italianos de la centuria son reiteradas las referencias a los muebles de nogal acabados a la cera. Un ejemplo de ello lo tenemos en uno del año 1804 donde consta el pago al ebanista Giovanni Giascomelli (1772-?)⁵⁶⁹⁹ por fabricar dos mesillas de noche chapeadas en esa madera (Fig. A.22) para el Palacio Pitti⁵⁷⁰⁰: *...tavolini da notte con sportellini da avanti impialciati di nocie nostrale e filettati diversi colori e fregiati di listra risaltata di ciliegio... tutti lustrati a ciera*. También, en una cuenta que dicho artífice presenta a la corte de Florencia en 1805, se citan otros dos muebles de las mismas características⁵⁷⁰¹:

...due tavuolini da notte con soi sportelli per da avanti, e di legname di Arbero in pialciati di nocie nostrale con bella machi fregiati di ciliegio rosso, tutti filetati di diversi colori e per di sopra ingasatovi il piano di marmo, tutto fregato a torno con filetti a cordoncino a torno tutti lustrati a ciera e per didentro tinti a guaso colore magocine tutti Ferrari con mastietti a serrame e borchie dorate...

⁵⁶⁹³ Se tienen noticias de su actividad como fabricante y vendedor de muebles desde 1849 a 1874.

⁵⁶⁹⁴ Ledoux, Lebard, D., 2000, p. 537.

⁵⁶⁹⁵ Ledoux, Lebard, D., 2000, pp. 354, 355.

⁵⁶⁹⁶ Establecimiento creado hacia 1799 y cuya actividad se prolonga hasta finales del Segundo Imperio.

⁵⁶⁹⁷ Ledoux, Lebard, D., 2000, p. 223.

⁵⁶⁹⁸ Ledoux, Lebard, D., 2000, p. 357.

⁵⁶⁹⁹ Tenemos noticias de la actividad de este artesano florentino entre 1800-1811.

⁵⁷⁰⁰ Colle, E., 2000, p. 114. Estos muebles se conservan en la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, inv. MPP 1911, n. 15900.

⁵⁷⁰¹ Colle, E., 2000, p. 115.

Vemos que la parte interna de estas mesillas se tiñe de color caoba al agua.

En otras facturas existen referencias al encerado de la parte interna teñida de caoba de ciertos muebles, como vemos en la que emite del ebanista florentino Jacopo Ciacchi (1784-?) por seis mesillas en forma de tambor realizadas en 1820 (Fig. A.23) para la Sala della Musica del Palacio Pitti⁵⁷⁰²: *...n. 6 mobili, che hanno la figura di gran casse militari... con uno sportello davanti, una caseta sopra d'acero... l'interno delle medesime, é tinto color mogogon, lustrato a ciera...*

Además, comprobamos en los documentos que los muebles de nogal se podían teñir de color caoba por su parte externa y después encerarse, como figura en un pago efectuado el año 1821 al tallista y comerciante de muebles Francesco Guerrazzi⁵⁷⁰³ por nueve marcos de espejo suministrados al Palacio de Livorno⁵⁷⁰⁴: *...cornice da specchi di noce colore mocovan lustrate a cera con alcuni fondi nuovi.*

También son numerosas las menciones al encerado de los muebles a la hora de su reparación, como se recoge en una factura del carpintero Vincenzo Bracci⁵⁷⁰⁵ del año 1806 por arreglar una predela de altar de nogal teñido en la capilla de la Villa dell'Ambrogiana⁵⁷⁰⁶: *...tutta di noce sodo colorito... tutta lustrata a cera.* El mismo dato aparece en una cuenta de 1821 de Giovacchino Paoli (1755-?)⁵⁷⁰⁷: *...per avere accomodato un cassettone, messo di diverse pezzi, riconfitto i fondi delle cassette e il di dietro e fatte serrar bene, tutto ripulito e rilustrato a cera...*⁵⁷⁰⁸. El año 1822 este artesano repara y acaba a la cera numerosos muebles para diferentes dependencias del Palacio Pitti⁵⁷⁰⁹:

Lavoro fatto nel Quartiere del paladino... per aver rilustrato n° 4 tavolini a cera... per aver rilustrato n° 3 tavolini a cera... per aver rirasierato n° 9 panchine e rilustrate a cera... Lavoro fatto nel Quartiere del Principe e della Principesa di Carignano... Per aver ripulito e rilustrato a cera n° 5 comò... Per avere rilustrato n° 7 tavolini a cera... per avere accomodato un tavolino di noce... tutto rispianato, rirastierato di nuovo rilustrato a cera... per aver rilustrato n° 4 tavolini a cera... per aver fatto lo stesso a un comò... per aver rilustrato n° 3 tavolini a cera... per aver rirasierato n° 9 panchine e rilustrate a cera...

En otra cuenta de Paoli del año 1822 para el mismo palacio se indica además que se acaban a cera numerosos asientos, después de haberlos teñido nuevamente de color nogal al repararlos⁵⁷¹⁰: *...per avere accomodato un comò che era in cattivo essere con il piano di legno... riascerato tutto di nuovo rilustrate a cera...per avere accomodato n° 19 seggiole... ritinte color di noce e rilustrato a cera...* Por último, en 1833 dicho ebanista repara y acaba a cera seis asientos para el Palacio Pitti⁵⁷¹¹: *...avere risarcito n° 6 seggiole di noce e rimeso dei pezzi e traverse nuove e staggi, rilustrato a zera pulita.*

⁵⁷⁰² Colle, E., 2000, p. 120. En la actualidad se exhiben en la Galleria Pallatina del Palacio Pitti, inv. MPP, nn. 10492-10497.

⁵⁷⁰³ Este artífice trabaja para la corte florentina desde el año 1806. En 1830 aparece en la *Guida de Livorno, ossia Almanacco statistico-commerciale*. Colle, E., *I mobili di Palazzo Pitti. Il secondo periodo lorenese 1800-1846. I ducati di Lucca, Parma e Modena*, 2010, p. 367.

⁵⁷⁰⁴ Ibídem nota anterior.

⁵⁷⁰⁵ Existen noticias de la actividad de este artífice en Toscana de 1775 a 1807.

⁵⁷⁰⁶ Colle, E., 2010, pp. 317, 318.

⁵⁷⁰⁷ Se tienen datos del trabajo de este artesano hasta el año 1836.

⁵⁷⁰⁸ ASF, IRC, 3976 (1821), c. 13.

⁵⁷⁰⁹ ASF, IRC, 3977 (1822), c. 6.

⁵⁷¹⁰ Ibídem nota anterior.

⁵⁷¹¹ ASF, IRC, 4017 (1833), c. 12.

Vemos que en la mayor parte de los casos los muebles se acuchillan antes de aplicar el acabado lo que supone, como sabemos, la eliminación total del acabado antiguo.

Además, podemos mencionar aquí ciertas referencias documentales a la aplicación de cera para el mantenimiento de muebles en las dependencias reales del Castello di Pollenzo (Piamonte)⁵⁷¹² en los años treinta de la centuria por parte del ebanista Gabriele Capello (llamado *il Moncalvo*). Entre ellas existe una del año 1833 relativa al acabado a la cera de dos librerías de caoba⁵⁷¹³: *...riparato le due biblioteche che sono nella camera di studio di S.M. il Re... che sono di mogano... datole la cera in tutto...* En otra cuenta del mismo artífice del año 1836 se describen también los trabajos de mantenimiento efectuados en diferentes dependencias del mismo lugar que incluyen la aplicación de cera en diferentes muebles⁵⁷¹⁴:

...In quella di ricevimento lucidato a cera 2 soffà 6 sedie 4 seggioloni 4 taboretti... In seguito nella camera di Studio di S.M. il Re pulito con cera una biblioteca, una tavola a scrivere 2 sedie 2 seggioloni una sedia per scrivere a Tournante, un soffà ed una cornice da specchio...

Además, en esta cuenta se citan dos armarios, existentes en el comedor y en el Gabineto ottagono, que se tiñen de rojo y acaban a cera⁵⁷¹⁵: *...armadio... il tutto colorito e lucidato a cera in rosso... armadio... eguale a quello della sala da pranzo e colorito e lucidato in rosso...*

En estos documentos también aparecen muebles de tejo encerados, como vemos en uno donde se relacionan las labores de mantenimiento llevados a cabo por Capello en el año 1834⁵⁷¹⁶: *...pulito i mobili della camera di ricevimento di lego if, cioè quattro seggioloni, due soffà, quattro taboretti e sei sedie... il tutto fu rilucidato...* En otra cuenta del año 1836 figura también el encerado de muebles de la misma madera⁵⁷¹⁷: *...in quella di ricevimento lucidato a cera 2 soffà 6 sedie 4 seggioloni 4 taboretti...*

Por lo que respecta al acabado al aceite, en una factura del ebanista florentino Giuseppe Colzi⁵⁷¹⁸, por los trabajos de reparación efectuados en 1822 para la Villa del Poggio Imperiale, se alude a su aplicación en lavabos y asientos⁵⁷¹⁹:

...Per aver rilustrato a cera n° 74 casettoni di noce... per aver rilustrato a cera n° 54 tavolini di gioco... per aver rifarcito n° 78 lavamani... rilustrati a cera e parte a olio... per aver rifarcito n° 146 tra seggiole e tamburetti... rilustrate a cera e parte a olio...

Vemos que algunos de estos muebles se acaban a cera y otros al aceite.

Por otra parte, en los documentos suele aparecer la expresión “lustrado a pulimento”. Como ejemplo se puede citar una cuenta de Giuseppe Colzi del año 1834 por la reparación de dos reclinatorios chapeados en caoba, que él mismo había realizado en

⁵⁷¹² Una de las residencias de la Casa de Saboya.

⁵⁷¹³ Pettenati, S., “Mobilità Degli Arredi del Castello”, *Pollenzo: Una città romana per una real Villeggiatura romantica*, 2004, p. 247.

⁵⁷¹⁴ Pettenati, S., 2004, p. 249.

⁵⁷¹⁵ Pettenati, S., 2004, pp. 249, 251.

⁵⁷¹⁶ Pettenati, S., 2004, p. 255.

⁵⁷¹⁷ Pettenati, S., 2004, p. 251.

⁵⁷¹⁸ Activo entre 1796-1855.

⁵⁷¹⁹ ASF, IRC, 3977 (1822), c. 6.

1822⁵⁷²⁰: *...risarcito due inginocchiatoi di makogane... tutti pomiciati seppiati e lustrati a pulimento*. Vemos que la superficie de estos muebles se apomaza e iguala con hueso de sepia antes de la aplicación del acabado. Además, dicha expresión la encontramos también en una factura de Francesco Guerrazzi del año 1828 donde se menciona que se envió al Guardaroba granduca⁵⁷²¹: *due tavolini da giuoco di magogon lustrati a pulimento*. Resulta difícil determinar a qué tipo de acabado se alude en el texto. Quizá podría tratarse de la aplicación de un barniz a tampón que se frotaba sobre la superficie como si se tratara de una operación de pulimento, tal como hemos apuntado anteriormente.

En los documentos de este siglo también aparece reiteradamente la expresión “lustado a espejo”, como vemos en la que emite Angelo Colzi⁵⁷²² en 1806, por realizar para la corte de Florencia, una cajita para cartas chapeada en maderas exóticas⁵⁷²³:

...una cassetina con quatro sparti a guisa di panierina inpialacciata di legniami orientale a di versi colori con soi manichi all'etruscha di legniamie simile tutta lustrata a specchio, che serve la medesima per tenerci le carte.

Igualmente, en una cuenta de 1806 del ebanista Cosimo Colzi⁵⁷²⁴ figura la misma frase⁵⁷²⁵:

...per aver fatto 2 cassette di legno di mogogane sodo e filettate d'ebano Nero che servono da guardaroba, toelette e scrivani con leggjo da alzare e due piani e cassette e sparitti a spera e altri comodi tutte lustrate a specchio

También en una factura de 1813 de Giovacchino Paoli por realizar una mesa de billar chapeada en caoba⁵⁷²⁶ se menciona el mismo acabado⁵⁷²⁷: *...aver fatto un biliardo... tutto inpialaciato di magogane... lustrato a specchio...* Este dato se recoge además en un documento de pago a Francesco Guerrazzi del año 1816⁵⁷²⁸: *Dare la Reale Guardaroba a... Francesco Guerrazzi per mobilia di moconon lustrati a specchio...* Igualmente, en una cuenta de 1821 de Paoli figura⁵⁷²⁹:

Per aver fatto anzi smontato il tavolino buono a segreteria della Granduchesa che era guastato tutti i segreti vi serrami dentro riaccomodati tutti e rifatto i diversi pezzi nuovi, ricomposti altri pezzi di Rea d'India e d'Ebano rosa che mancavano diverse filettatura fatto agire come prima tutto riascerato dentro e fuori ripomiciato e rilustrato a spechhio e reso come nuovo.

En el año 1822 Giovacchino Paoli repara otros muebles para el Palacio Pitti que acaba con el mismo procedimiento⁵⁷³⁰:

⁵⁷²⁰ Colle, E., 2000, p. 123. MPP 1911, n. 24038. En la actualidad solo se conserva uno de ellos. Colle, E., 2000, p. 122.

⁵⁷²¹ Colle, E., 2010, p. 367.

⁵⁷²² Ebanista florentino de quien existe información sobre su actividad de 1802 a 1827.

⁵⁷²³ Colle, E., 2010, p. 333.

⁵⁷²⁴ Probablemente padre de Angelo y Giuseppe Colzi. Se tienen noticias de su actividad desde 1784 hasta 1807.

⁵⁷²⁵ Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 444.

⁵⁷²⁶ Este mueble se conserva en la Villa della Petraia, MVP 1911, n. 1765.

⁵⁷²⁷ Colle, E., 2000, p. 166.

⁵⁷²⁸ Colle, E., 2010, p. 367.

⁵⁷²⁹ ASF, IRC, 3976 (1821), c. 13.

⁵⁷³⁰ ASF, IRC, 3977 (1822), c. 9.

Lavoro fatto nel Quartiere del Principe e della Principessa di Carignano... per aver ripulito e rilustrato a specchio a una scrivania... aver fatto lo stesso a una tavoletta... aver fatto lo stesso a n° 3 tavolini... per aver rilustrato un tavolino a specchio... per aver ripulito e riseppiato il letto e la pedana e tutto lustrato a specchio....

Vemos que la superficie de una cama se pule con hueso de sepia, probablemente para eliminar irregularidades y cerrar el poro de la madera, antes de aplicar el acabado.

También en el año 1821 el ebanista y sillero Pasquale Corsini⁵⁷³¹ suministró al Guardaroba del Palacio Pitti cuatro cómodas⁵⁷³²: *...n.4 comò impiallacciati di ciliegio lustrati a specchio...* y en 1822 otras seis para el mismo palacio⁵⁷³³: *...comò a tre cassette impiallacciati tre di noce e tre di ciliegio lustrati a specchio*. Comprobamos en los documentos que este acabado se utiliza en los muebles chapeados en cerezo al igual que en los de nogal, como vemos en una factura del año 1813 de Giovacchino Paoli para el mismo palacio⁵⁷³⁴: *Avere fatto n° 4 spere tute di ciliegio... e sua casetta con sue colonne... tutte be pulite tanto davanti che didietro e tirato gli fuori il colore di magogane, e tutte lustrate a specchio...*

Además, en ocasiones parece que se trata de un acabado coloreado, como se constata en un documento del año 1836 donde se menciona que el taller de Giovacchino Paoli suministró al Guardaroba del Palacio Pitti una silla de cerezo “lustrada a espejo” color caoba⁵⁷³⁵: *...una seggiolina per l'infante di S.A. il Principe di Carignano tutta di ciliegio... e tuto ogni cosa intelaiato, e ben pulito, e lustrato a specchio color mogogane...*

Conviene mencionar aquí que, aunque no hemos encontrado en las fuentes documentales ni en los textos de la época ninguna descripción del procedimiento que se define con la expresión *lustrato a specchio*, de una factura del año 1822 de Giovacchino Paoli, por trabajos efectuados para el Palacio Pitti, se extrae que dicha expresión hace referencia a la aplicación de un barniz⁵⁷³⁶:

...Per aver riguardato la mobilia cioe i tavolini e sgabelletti delle stanze dell'Appartamento, quella roba che era stata macchiata tanto quella lustrata a cera che a specchio, tra spese di uomini, cera, vernice ed altro...

Vemos que en este documento se informa de que unos muebles se lustran a cera y otros “a espejo” y se citan como gasto tanto la cera como el barniz, por lo que pensamos que se trataba de dos procedimientos diferentes, el encerado y el barnizado. Además, en las cuentas de los artífices se indica en ocasiones que los muebles se lustraban a espejo como se hacía en Francia. Un ejemplo lo tenemos en una de Giovacchino Paoli del año 1813⁵⁷³⁷:

⁵⁷³¹ Nacido en 1760 la provincia de Florencia de quien se sabe de su actividad desde 1810-1811 hasta 1822.

⁵⁷³² Chiarugi, S., 1994, v. 2, p. 453.

⁵⁷³³ Colle, E., 2010, p. 345.

⁵⁷³⁴ ASF, IRC, 3957 (1813), c. 16.

⁵⁷³⁵ Chiarugi, S., 1994, v.2, p. 520.

⁵⁷³⁶ ASF, IRC, 3977 (1822), c. 13.

⁵⁷³⁷ Ibídem nota anterior.

Avere fatto una tavola grande ovale...con sua faccia sotto e il piano con sua casetta grande... con n° 4 piedi grose di ciliegio sodi e la faccia Impialacciata tirato fuori il colore di magogane e lustrata a specchio al uso di Francia con suo pano sopra tutto be pulito e pomiciato.

Este mismo dato aparece en una factura de Giuseppe Colzi del año 1812 para el Palazzo di Crocietta⁵⁷³⁸: *Per aver fatto uno schaffale a palchetti e banchino sotto con suoi piedini a pirámide e sua cornici da capo e risalti di listra con n° 5 spartiti... di ciliegio e fatto poi colore magogane e lustrato all uso di Francia...* Ignoramos si con dicha expresión se aludía al pulimento del barniz siguiendo el sistema francés que hacía uso de una muñequilla, cuya parte interna se impregnaba con polvo de tripoli y aceite que se frotaba sobre la superficie barnizada, eliminándose después los restos con un trapo y un poco de salvado o harina⁵⁷³⁹. Sin embargo, también podría tratarse de la aplicación del barniz a tampón o muñequilla.

Por otra parte, en las facturas de los artífices encontramos también alusiones al barnizado de los muebles realizados en diferentes maderas, entre ellas la de cerezo, como vemos en una del ebanista florentino Benedetto Corsini (1750-?)⁵⁷⁴⁰ del año 1803 por doce sillas⁵⁷⁴¹: *...di ciliegio verniciato, con stecca traforata*. Igualmente, en una factura de 1807 del ebanista florentino Gaetano Dolfi figura⁵⁷⁴²: *una seggiola a poltrona di ciliegio verniciato....*

Asimismo, en los documentos se comprueba que los muebles de nogal podían barnizarse. Un ejemplo de ello lo tenemos en el inventario del Castillo de Agilé (Cerdeña) redactado en 1831, donde se recogen varios muebles chapeados en dicha madera⁵⁷⁴³: *...2 console a Balustra in noce a vernice lucida guernite in Bronzo dorato e tavola di marmo y 2 tavolini da giuco snodati di noce naturale e vernice lucida da placati con guerniture... un sofá di noce lucido a vernice placato a volute...*

Además, en las cuentas de distintos artesanos existen referencias a muebles teñidos o pintados de color caoba o cerezo que después se barnizan, como vemos en la que emite en 1820 Michele Biagetti⁵⁷⁴⁴ por⁵⁷⁴⁵:

...lavori fatti per la Guardaroba dell Palazzo di Residenza... Nella Capella della Santissima Annunziata... aver ritoccato di color di magogone e dato una mano di vernice a n° 6 altre seggiole e similmente a un canape... avere ritoccato di color di ciliegio e dato una mano di vernice andante a n° 8 altre dette e un canapé...

Del mismo modo, en una factura del dorador Luigi Agostini⁵⁷⁴⁶ del año 1822 se alude al barnizado de ciertos muebles teñidos color nogal y de otros color cerezo⁵⁷⁴⁷:

⁵⁷³⁸ Ibídem nota anterior.

⁵⁷³⁹ Tingry, J. F., 1803, vol. II, p. 238.

⁵⁷⁴⁰ Contamos con información sobre su trabajo desde 1780 a 1819.

⁵⁷⁴¹ Colle, E., 2010, p. 342.

⁵⁷⁴² Colle, E., 2010, p. 352.

⁵⁷⁴³ Colle, E., *Il Mobile Impero in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dall 1800 al 1843*, 1998, p. 362.

⁵⁷⁴⁴ No hemos encontrado más datos sobre este artífice.

⁵⁷⁴⁵ ASF, IRC, 3973 (1820), c. 4.

⁵⁷⁴⁶ Máximo exponente de una numerosa familia de doradores y barnizadores que desarrolló su actividad en Florencia durante la segunda mitad del siglo XVIII y primera década del XIX. Chiarugi, S., 1995, vol. II, p. 450.

⁵⁷⁴⁷ ASF, IRC, 3977 (1822), c. 6.

...avere ritochato di color di noce... n° 4 armadi... datogli una velatura e datogli una mano di vernice andante... Avere dato di color di ciliegio a una spagliera di una seggiola e piu datogli una mano di vernice andante...

En todos los casos se aplica una mano de barniz sobre la superficie teñida.

Son también abundantes las referencias a los muebles de cerezo barnizados imitando la caoba, como vemos en una cuenta de 1815 del ebanista Luigi Salucci⁵⁷⁴⁸, por la venta de un buró chapeado y de dos consolas a la corte⁵⁷⁴⁹: *...di ciliegio verniciato magogane.... consol di ciliegio verniciato a magogane, piedi a colonna tinti color bronzo, con capitello e base intagliata e dorata...*

En 1821 el carpintero y sillero florentino Pasquale Corsini (1760-?)⁵⁷⁵⁰ realiza para el Palacio Pitti⁵⁷⁵¹: *...due comod impiallacciati di ciliegio, verniciati magogane*. El año siguiente para el mismo lugar hace un cómoda⁵⁷⁵²: *...a tre cassette impiallacciati tre di nove e tre di ciliegio lustrati a specchio* y en 1823 otra⁵⁷⁵³: *...comod impiallacciato di ciliegio verniciato magogane...* así como catorce⁵⁷⁵⁴: *lavamani di ciliegio verniciati magogane* y tres: *...bureau di ciliegio verniciato magogane*.

Por su parte, el sillero Francesco Guerrazzi suministra en 1827 al Palacio de Livorno dos⁵⁷⁵⁵: *...cassettoni di ciliegio verniciati magogane con tre cassette*. También el dorador Giovan Battista Favi (1806-?)⁵⁷⁵⁶ realiza para el Palacio Pitti en el año 1834 seis⁵⁷⁵⁷: *...seggiolate a braccioli con fusto di ciliegio verniciato magogane con borchia dorata al termine del braccioli*. Igualmente, Antonio Paoli, (1779-?) ejecuta para el mismo palacio en 1841 un sofá⁵⁷⁵⁸: *...con fusto di ciliegio verniciato color magogane*.

Sin embargo, otras veces el haya se tiñe y barniza a imitación de la madera de cerezo. Como ejemplo podemos citar nueve lavamanos que realiza Gaetano Dolfi⁵⁷⁵⁹ en 1815 para la Villa del Poggio Imperiale⁵⁷⁶⁰: *...centinati con ciambella di faggio, tinti e verniciati color ciliegio, para el Casino delle Guardie del Corpo...* Pero también el haya podía barnizarse para simular la caoba. Este es el caso de una serie de asientos que los tapiceros Gaetano Frangini y Angiolo Brunori⁵⁷⁶¹ suministran en 1841 a dicha villa⁵⁷⁶²: *...otto sgabelletti con fusto di noce... e tre seggiolate da Tuelette con fusto di faggio e piede verniciato color mogano*.

⁵⁷⁴⁸ No contamos con información sobre la cronología de este artesano.

⁵⁷⁴⁹ Colle, E., 2010, p. 387.

⁵⁷⁵⁰ Existe información sobre su actividad de 1810-1811 a 1835. Colle, E., 2010, p. 346.

⁵⁷⁵¹ Colle, E., 2010, p. 345.

⁵⁷⁵² *Ibidem* nota anterior.

⁵⁷⁵³ *Ibidem* nota anterior.

⁵⁷⁵⁴ *Ibidem* nota anterior.

⁵⁷⁵⁵ Colle, E., 2010, p. 367.

⁵⁷⁵⁶ Se tienen datos sobre la actividad de este artesano florentino hasta el año 1854. Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 469.

⁵⁷⁵⁷ Colle, E., 2010, p. 356.

⁵⁷⁵⁸ Colle, E., 2010, p. 378.

⁵⁷⁵⁹ Se cuenta con información sobre el trabajo de este artífice desde 1765 a 1816. Colle, E., 2010, p. 352.

⁵⁷⁶⁰ Colle, E., 2010, p. 378.

⁵⁷⁶¹ Existen noticias de estos artífices como proveedores de muebles para los palacios granducales de 1833 a 1842. Colle, E., 2010, pp. 319, 320.

⁵⁷⁶² Colle, E., 2010, p. 320.

También podía imitarse la caoba en los muebles de nogal. Así, se sabe que el barnizador Luigi Pelli⁵⁷⁶³ realizó en 1830⁵⁷⁶⁴: *Sfere di cristallo... con marco di noce con suoi piedi sotto cornice doppia per da capo, e tutto verniciato color magogane e oro*. En estos casos consideramos que el barniz utilizado estaría teñido para simular la madera de caoba.

Por otro lado y con relación a las características de los barnices destinados a los muebles, cabe mencionar que en 1818 el dorador y barnizador florentino Ignazio Ricci (1774-?)⁵⁷⁶⁵ obtiene ciertos privilegios del Conservatorio di Arti e Mestieri de Florencia⁵⁷⁶⁶ por la calidad de los barnices que fabricaba⁵⁷⁶⁷: *...per i suoi meriti riguardo alla preparazione di vernici resinose, trasparenti, lucidi e impermeabili, adatte sia per le carrozze che per la mobilia*. Vemos que estos barnices eran transparentes, brillantes e impermeables.

Además, en determinados documentos existen referencias al uso de barnices al alcohol en los muebles de caoba. Como ejemplo podemos mencionar el pago efectuado en 1807 al ebanista Giovanni Toussaint⁵⁷⁶⁸ por suministrar y enseñar a aplicar en la cama realizada por un equipo de ebanistas para la nueva reina de Etruria, María Luisa de Parma⁵⁷⁶⁹: *...una vernice a spirito e insegnare come darla per l'impiantito di Mokogany del letto di S.M. la Regina*. De este texto extraemos que Toussaint elabora dicho barniz, cuyo método de aplicación parece que desconocían los demás artífices que construyeron dicha cama. Asimismo, en el inventario de muebles del Palacio Ducal de Lucca del año 1852 se citan cinco percheros barnizados al alcohol⁵⁷⁷⁰: *...cinque detti da uomo di abeto di Moscovia verniciati a spirito con grucce. Da Carlo Davini Falegname*.

En cuanto a las resinas con las que podían haberse confeccionado los barnices para el mobiliario, son reiteradas las menciones en los documentos al uso del copal. Así, en uno del año 1820 relativo a la confección de doce lavabos por el carpintero Giuseppe Pignotti⁵⁷⁷¹ para el Palacio de Siena, leemos⁵⁷⁷²: *...Per n° dodici lavamani di saragio [?] puliti, e datogli la coppale*.

Igualmente, en una factura del dorador Luigi Agostini de 1820 para el Guardaroba se cita la aplicación de dos manos de dicho barniz en un estante de nogal⁵⁷⁷³: *...Avere dato due mano di olio e due mane di vernice coppale a uno scaffali di noce*. Vemos que antes de extender el barniz se daban dos manos de aceite. Esta operación, según determinados textos italianos de la centuria, tenía como finalidad preservar el color natural de la

⁵⁷⁶³ Se cuenta con datos sobre su actividad en Siena desde 1830 a 1839. Colle, E., 2010, p. 380.

⁵⁷⁶⁴ Colle, E., 2010, p. 380.

⁵⁷⁶⁵ Se tiene información de su actividad profesional hasta el año 1828. Chiarugi, S., 1994, vol II, p. 532.

⁵⁷⁶⁶ Creado por decreto napoleónico en 1811 e integrado en la Academia de Bellas Artes de Florencia.

⁵⁷⁶⁷ Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 532.

⁵⁷⁶⁸ Existen noticias sobre su trabajo de 1754 a 1807, Chiariugi, S., 1994, vol. II, p. 556.

⁵⁷⁶⁹ Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 444.

⁵⁷⁷⁰ ASF, IRC, 5000 (1852), n° progresivo 76.

⁵⁷⁷¹ Carecemos de otros datos sobre este artífice.

⁵⁷⁷² ASF, IRC, 3973 (1820), c. 18.

⁵⁷⁷³ ASF, IRC, 3973 (1820), c. 3.

madera⁵⁷⁷⁴. Además, en ellos se menciona la subsiguiente extensión de dos capas de barniz de copal⁵⁷⁷⁵.

También son abundantes las referencias al uso de barniz de copal sobre superficies pintadas imitando el veteado del nogal, como vemos en una factura del año 1812 del dorador y barnizador florentino Giuseppe Tilli (1754-?)⁵⁷⁷⁶ por realizar una mesa con un estante encima y otro estante independiente⁵⁷⁷⁷:

Avere dato due mani di colore di noce a olio a una tavola e averla macchiata a uso nocie e avere fatto parimente uno scaffale che resta sopra a detta tavola e macchiato simile... parimente un altro scaffale separato a quattro piedi e datoli a detti scaffali dentro e datoli di vernice coppale a detti scaffali e tavole.

Dicho procedimiento se cita también en una cuenta de 1820 del dorador Luigi Agostini⁵⁷⁷⁸: *...per aver dato due mani di color di noce al olio a una tavola e macchiata a noce e datogli di vernice coppale... aver dato due mane di color di noce al olio a n° 3 lavamani e datoli di vernice coppale...* El mismo dato aparece en una factura del dorador y barnizador Amos Agostini⁵⁷⁷⁹ del año 1833⁵⁷⁸⁰:

...Dato due mane di color di noce a olio a una seggetta datogli dentro e fori e di Vernice coppale andante... dato due mane di color di noce a un lavamano e macchiato a noce e datogli di vernice coppale...

Este procedimiento lo vuelve a utilizar dicho artífice en el año 1836 en varias sillitas destinadas al Palacio Pitti⁵⁷⁸¹: *...Per aver dato a... n° 8 seggette... due mani di colore noce andante al di dentro ed al difuori e datogli di vernice coppale....*

Además, en una factura del año 1836 de los doradores Ascanio Cibatti⁵⁷⁸² y Francesco Bianchi (1789-?)⁵⁷⁸³ se menciona la aplicación de varias manos de barniz de copal en dos predelas de altar, que antes tiñen de color nogal⁵⁷⁸⁴: *...Per avere colorito e pomiciato noce n° 2 predelle nel di fori e verniciate a vernice coppale con piu mane, e tirate a pulimento, en el dentro tinte color verde panno a olio e vernice...* Vemos que el barniz se pulimenta después.

En los documentos se constata igualmente la aplicación del mismo tipo de barniz sobre las superficies teñidas de color caoba, como vemos en un documento del año 1810 donde se recoge la orden de pago a Luigi Agostini por los trabajos realizados para el

⁵⁷⁷⁴ Gargioli, G., 1876, p. 192.

⁵⁷⁷⁵ Gargioli, G., 1876, p. 193.

⁵⁷⁷⁶ Existen noticias sobre la producción de este artífice de 1790-1791 a 1820. Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 555.

⁵⁷⁷⁷ ASF, IRC, 3957 (1812), c. 5.

⁵⁷⁷⁸ ASF, IRC, 3973 (1820), c. 9.

⁵⁷⁷⁹ Se tiene información sobre el trabajo de este artesano de 1833 a 1854. Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 395.

⁵⁷⁸⁰ ASF, IRC, 4017 (1833), c. 17.

⁵⁷⁸¹ ASF, IRC, 4035 (1836), c. 29.

⁵⁷⁸² Se cuenta con datos sobre la actividad de este dorador de 1819 a 1830. Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 438.

⁵⁷⁸³ Existen noticias sobre el trabajo de este artífice florentino desde 1820 a 1854. Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 421.

⁵⁷⁸⁴ ASF, IRC, 4035 (1836), n° 464.

Palacio Pitti⁵⁷⁸⁵: *...per aver fatto color magogoni e verniciato tutte 4 panchine e tutte verniciate a coppale...*

Sabemos también que Giuseppe Tilli, entre 1819 y 1820, barnizó con copal varios bancos de madera de ciprés, destinados a la capilla de la Villa del Poggio Imperiale⁵⁷⁸⁶: *Per aver ammannito le testate e il legno per Traverso di n. 16 panche di cipresso e quindi datole 2 mane di velature a olio, color magogon a tenor dell'ordine, e datoli tre mane di vernice coppale...* Comprobamos que para imitar el aspecto de la caoba sobre el ciprés se emplearon veladuras al óleo de tono caoba, a lo que siguieron tres manos de dicho barniz.

En el año 1813 el dorador Giuseppe Bonelli⁵⁷⁸⁷ realiza para el Palacio Crocetta una mesa a la que da dos manos de color caoba y barniza con copal⁵⁷⁸⁸: *Avere ammannito e raschiato una tavola tonda, e dtº due mane di colore magogon, e verniciate a coppale.* También en ese año el dorador Ignazio Brazzini suministra al mismo palacio una mesa a la que da tres manos de color caoba y acaba con barniz de copal⁵⁷⁸⁹: *...avere ammannito una tavola... datoli tre mane di color magogane e verniciata a vernicie coppale...*

Además, en una factura de Antonio Corazzi⁵⁷⁹⁰ del año 1822 figura la aplicación de dos manos de barniz de copal en varias sillas de la Villa del Poggio Imperiale⁵⁷⁹¹: *Per aver dato due mani di vernice coppale a n° 8 seggiole e quindi ritochate di color magogon dove bisognava...* De este documento se extrae que las sillas estaban teñidas de color caoba, al señalarse en el mismo que se retocaron con el mismo tono ciertas zonas. En el año 1833 este artífice realiza la misma operación en tres taburetes⁵⁷⁹²: *...per avere colorito a magogon n° 3 sgabelli e doppio di vernice coppale...*

Por último, recogemos aquí una cuenta del año 1836 de Giovacchino Paoli por unas sillas de haya teñidas de color caoba y barnizadas con copal que realiza para el Quartiere della Meridiana del Palacio Pitti⁵⁷⁹³: *Per aver fatto n° 24 seggiole nuove di faggio tinte di color magogane verniciate a coppale, con sue intagliature fine, tutta tirata a pulimento.* Dicho barniz también se empleaba en los muebles teñidos color cerezo. Un ejemplo de ello lo tenemos en las dos camas que aparecen en una factura del dorador y barnizador de carrozas Gaetano Stradi⁵⁷⁹⁴ para la Villa del Poggio de Caiano⁵⁷⁹⁵: *...dato due mane d'olio cotto a n° 2 lette alla francese tinti di color ciliegio e datoli piu mane di vernice coppale e pomiciate e mezzo pulimento tanto dentro che fuori...* En este documento se indica que se aplicaron dos manos de aceite cocido antes de barnizar.

En cuanto al sistema utilizado para barnizar, existen referencias documentales a la aplicación de los barnices a brocha en los años cuarenta de la centuria, como vemos en

⁵⁷⁸⁵ ASF, IRC, 3957 (1810), c. 9.

⁵⁷⁸⁶ Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 555.

⁵⁷⁸⁷ Carecemos de otros datos sobre este artífice.

⁵⁷⁸⁸ ASF, IRC, 3957 (1813), c.4.

⁵⁷⁸⁹ Ibídem nota anterior.

⁵⁷⁹⁰ No contamos con más información sobre este artesano.

⁵⁷⁹¹ ASF, IRC, 3977 (1822), n° 20.

⁵⁷⁹² ASF, IRC, 4017 (1833), n° 62.

⁵⁷⁹³ ASF, IRC, 4035 (1836).

⁵⁷⁹⁴ Existen noticias de sus trabajos de 1772 a 1848. Chiarugi, S., vol. II, p. 553.

⁵⁷⁹⁵ ASF, IRC, 3976 (1821), c. 8.

un inventario del Palacio de Pollenzo del año 1842 donde se menciona un elemento de una mesa de billar así barnizado⁵⁷⁹⁶: *Bigliardo di noce d'India guernito in bianco... Un porta stecche di noce d'india... ed esistono N° quattordici stecche tra piccole e lunghe: Tabella da marcare i punti verniciata a penello in colore di noce d'india...*

También se sabe que los hermanos Gaetano y Marco Maggiorelli, ebanistas y comerciantes de muebles⁵⁷⁹⁷, exhibieron en 1848 en la Academia de Bellas Artes de Florencia una cómoda, un armario y una silla de nogal de los que el jurado puntualizó⁵⁷⁹⁸: *Non è però facile il rendersi conto del perchè i sigg. Maggiorelli, a lustrar codesti mobili... faccessero uso di vernice a pennello; essendo ormai troppo noto come una tal pratica gli renda meno belli*. Vemos que el jurado se pregunta porqué se barnizaron a brocha los muebles, al tratarse de un procedimiento que aminoraba su belleza. De este dato puede deducirse que existían por entonces otros métodos de barnizado mejores, entre los que seguramente se encontraba el denominado posteriormente en Italia *a tampone* o *a stuppio*.

Además en los documentos encontramos menciones a un método de barnizado denominado *a pulimento*, como vemos en una factura del tallista florentino Paolo Sani⁵⁷⁹⁹ del año 1835 por realizar para la Villa di Castello un⁵⁸⁰⁰: *...tremau in due cristalli... ornamento di noce verniciato a pulimento...* Asimismo, Francesco Broccardi⁵⁸⁰¹ suministró en 1837 al Palacio Real de Pisa⁵⁸⁰²: *Sei Cassettoni a Comod che quattro di Ciliegio a tre cassette ciascuno tutti impiallacciati e verniciati a pulimento...* Es probable que la expresión barnizado a pulimento aludiera a un barniz que se pulía después para sacarle brillo y eliminar las marcas de la brocha utilizada para aplicarlo. De hecho, este procedimiento se describe en ciertos textos de época⁵⁸⁰³.

En una factura que emite Luigi Agostini el año 1821 al Quartiere della Meridiana se mencionan los materiales utilizados para pulimentar el barniz extendido en varias manos sobre unos candelabros pintados⁵⁸⁰⁴:

...Per avere ammannito a biacca a vernice, pomiciato, e dato di colore fatto a elezione del pittore, e dipoi fattole spruzzare dal pittore medesimo di granito verde le suddette quattro mete, e datole più mane di vernice, seppiate, e tripolate, e tirato fuori il pulimento.

Vemos que se empleaban el hueso de sepia y el polvo de trípoli.

Por otra parte, en las fuentes documentales se comprueba que el acabado a la cera y el barniz se aplicaban en función del tipo de mueble de que se tratara, como vemos en una factura de Gabrielle Capello del año 1836 por trabajos realizados en el Castillo de Pollenzo⁵⁸⁰⁵:

⁵⁷⁹⁶ Pettenati, S., 2004, p. 259.

⁵⁷⁹⁷ Se cuenta con información sobre estos artesanos de 1828 a 1884. Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 501.

⁵⁷⁹⁸ Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 532.

⁵⁷⁹⁹ Se tienen noticias de su actividad de 1796 a 1855. Chiarugi, S., 1994, vol. II, p. 444.

⁵⁸⁰⁰ Colle, E., 2010, p. 392.

⁵⁸⁰¹ No hemos localizado más datos sobre la actividad de este artífice.

⁵⁸⁰² Colle, E., 2010, p. 319.

⁵⁸⁰³ Gargioli, g., 1876, pp. 196, 202.

⁵⁸⁰⁴ Colle, E., 2010, p. 305.

⁵⁸⁰⁵ Pattenati, S., 2004, p. 251.

...puliti tutti i mobili delle Camere e messi in opera nell'occasione dell'arrivo della predata S.M. quali Camere sono le Due Alcove, il Gabinetto Ottagono; Camera da Letto di S.M. il Re, Anticamera Camera d'Angolo, anticamera di S.M. la Regina e Camera da letto...[a] vernice e cera adoperata secondo richiedevano li mobili sud.i...

El mismo dato figura en otra cuenta de este artífice del año 1833, por diversos trabajos de reparación para dicho lugar⁵⁸⁰⁶:

...pulito i mobili della camera di ricevimento di legno if, cioè quattro seggioloni, due soffà, quattro taboretti e sei sedie, il tutto fu rilucidato a cera solo il coperchio della tavola che è lucidato a vernice...

Por último, en otra cuenta de Capello del año 1836, por lo trabajos de mantenimiento del mobiliario del mismo palacio se menciona⁵⁸⁰⁷:

...pulito tutti i mobili che sono nella camera da letto di S.M. la Regina, parte a vernice e parte a cera, cioè N° 4 sedie 2 seggiolini, una comode, un soffà, una tavola da notte ed una toeletta, il tutto pulito e lucidato a vernice in bianco...

3. ESTUDIO DIRECTO DEL MOBILIARIO

Como venimos reiterando a lo largo de este estudio, la simple contemplación de los muebles no permite, en la mayoría de los casos, establecer la originalidad del acabado presente en ellos, ni tampoco conocer su composición o la existencia de otro u otros bajo el mismo. En consecuencia, a falta de noticias documentales al respecto, únicamente estudiando desde un punto de vista científico el acabado de un mueble podría darse respuesta a dichas interrogantes.

No obstante, también hay que tener en cuenta que muchas veces este método de estudio puede resultar poco eficaz dadas las frecuentes reparaciones efectuadas, en todos los países durante este siglo y los siguientes, en los muebles que implicaban con frecuencia la supresión del acabado original mediante el acuchillado o lijado de la superficie, como hemos podido constatar en los documentos de la centuria. Estas prácticas se llevaban a cabo, al igual que en los precedentes, por deterioro del acabado. Un ejemplo ilustrativo al respecto lo tenemos en una cuenta del ebanista Nicolás Martín del año 1839⁵⁸⁰⁸:

...se ha compuesto la mesa donde comoe su Mtd. se la dio de cuchilla la tapa para quitar las manchas y se la dio de barniz... Se ha ido a limpiar otra mesa de nogal se la quitaron las manchas y se dio de barniz... Se ha ido a limpiar los estantes de caova del antedespacho y la mesa de despacho se limpiaron y se dieron de varniz...

Asimismo, la supresión del acabado pristino podía estar motivada en cuestiones de gusto, como sucedió por ejemplo en el siglo XIX debido a la gran aceptación del sistema de barnizado con goma laca a tapon. Este hecho llevó a su empleo progresivo en todo tipo de muebles de la centuria, incluso en aquellos realizados antes de la aparición de este sistema. Además, es preciso señalar que en el siglo XX se incrementa esta práctica, aplicándose de forma masiva en los muebles, tanto en aquellos del siglo XIX como en los de centurias anteriores.

⁵⁸⁰⁶ Pattenati, S., 2004, p. 247.

⁵⁸⁰⁷ Pattenati, S., 2004, p. 279.

⁵⁸⁰⁸ AGP, AG, caja 5444.

También podemos apuntar al respecto que en la mayor parte de los muebles que hemos analizado tanto españoles como de otros países europeos, con ocasión de su restauración, se ha identificado la presencia de goma laca en el acabado. Como ejemplo de ello podemos citar el estudio efectuado en una sillería española de hacia 1860 compuesta por doce sillas⁵⁸⁰⁹, dos butacas⁵⁸¹⁰ y un tresillo⁵⁸¹¹ (Fig. A.24) del Museo del Romanticismo (Inf. A.11). Igualmente pudimos comprobar la presencia de un barniz de goma laca en un conjunto de muebles francés de hacia 1840 del museo mismo museo, conformado por doce sillas⁵⁸¹² (Fig. A.25), dos butacas⁵⁸¹³, un sofá⁵⁸¹⁴ y una consola⁵⁸¹⁵ de madera de palosanto con talla ebanizada (Inf. A.12). En ambos casos el barniz podría haber sido el original al tratarse de muebles contruidos en maderas oscuras, de conformidad con lo recogido en la literatura técnica y en los documentos de archivo. Sin embargo, en relación con el conjunto francés el hecho de que se observaran reintegraciones de madera bajo el barniz indica que el recubrimiento de goma laca era fruto de una restauración.

Asimismo, podemos referir el caso de un reloj de pie de José López de la Cruz de madera de caoba, perteneciente al Museo de la Historia de Madrid (Fig. A. 26), donde se constató la existencia de un barniz de goma laca aplicado en dos manos, la primera de ellas más gruesa (15-20µm) que la segunda (10 µm). Sobre este recubrimiento existía una capa de cera virgen (inferior a 10µm) (Inf. A.13). Aquí el barniz podría ser el original, mientras que la cera sería fruto de una intervención posterior.

Por último, citaremos el estudio llevado a cabo en un buró inglés (Fig. A.27)⁵⁸¹⁶ chapeado en madera clara de aspecto satinado, probablemente limoncillo, que estableció la presencia de dos recubrimientos resinosos en la obra (Inf. A.14). El más externo correspondía a un barniz de goma laca fruto de una restauración, dado que bajo el mismo había otro cuya composición no pudo determinarse debido a la poca cantidad de material que se conservaba en el mueble. No obstante, los restos de este barniz podrían corresponder al original ya que, como hemos visto, en algunos documentos ingleses del siglo XIX los muebles contruidos en este tipo de madera se barnizaban.

En todos los ejemplos arriba citados se trataba de un barniz de goma laca disuelta en alcohol. No obstante, la excepción a esta regla es el recubrimiento de una cómoda isabelina española chapeada en caoba de finales de la centuria (Fig. A.28) ya que, según el análisis científico efectuado, consistía en una mezcla de goma laca y aceite secante (Inf. A.15). También se identificó un barniz graso, aunque esta vez la resina con la que estaba confeccionado era copal, en una mesita tipo velador (Fig. A.29) chapeada en nogal con incrustaciones de estuco negro imitando el ébano (Inf. A.16). En estos dos últimos ejemplos el barniz se extendió, sin lugar a dudas, a brocha puesto que el sistema de barnizado a tampón no puede llevarse a cabo con los barnices grasos.

⁵⁸⁰⁹ Inv. CE 3478-CE 3489.

⁵⁸¹⁰ Inv. CE 3582- CE 3583.

⁵⁸¹¹ Inv. CE 0269.

⁵⁸¹² Inv. CE 6125-CE 6136.

⁵⁸¹³ Inv. CE 6123-CE 6124.

⁵⁸¹⁴ Inv. CE 2464.

⁵⁸¹⁵ Inv. CE 2465.

⁵⁸¹⁶ Colección particular.

Para finalizar aludiremos a varios casos en los que, gracias al estudio científico efectuado⁵⁸¹⁷, pudimos comprobar que el acabado dispuesto en superficie no era el original. En primer lugar una mesa de juego (Fig. A.30), probablemente inglesa, que presentaba un barniz sintético bajo el que se detectaron restos de barniz de goma laca, que quizá pudieran corresponder al aplicado en origen (Inf. A.17). También en un tocador (1825-1850) y en una cómoda catalanes (1825-1830) del Museo del Disseny de Barcelona, de los que ya hemos hablado en la parte de este estudio dedicado al dorado⁵⁸¹⁸, se constató la existencia de un barniz sintético a base de resina alquid.⁵⁸¹⁹

Por otra parte, cabe mencionar que la observación directa de los muebles nos permite, por ejemplo corroborar, tal y como aparece en las fuentes documentales, que fue muy frecuente en la centuria la imitación de la apariencia de determinadas maderas, como el ébano, la caoba o el palorosa, en los muebles contruidos con otras diferentes. Así, es habitual encontrar superficies de pino o peral que simulan el ébano. También son numerosos los muebles de pino imitando el palosanto o el palorosa. En este sentido podemos citar, entre muchos otros, los relojes de pie Morez, uno de los cuales se conserva en el Museo del Romanticismo⁵⁸²⁰ (Figs. A.31 y A.32).

Además, se comprueba que no siempre se simulaban las maderas preciadas sobre las de calidad inferior sino que se hacía uso para ello de otras de la misma categoría. Entre los diferentes muebles que testimonian esta práctica se encuentra una butaca inglesa⁵⁸²¹ torneada en la que se simula el palosanto sobre el nogal (Figs. A.33 y A.34). Otro ejemplo lo tenemos en un conjunto de muebles florentino de 1828⁵⁸²², compuesto por dos consolas⁵⁸²³, nueve sillas⁵⁸²⁴ y un sofá⁵⁸²⁵, realizado en madera de caoba ebanizada (Fig. A.35). Ahora bien, a la hora de establecer el procedimiento y los materiales utilizados en cada caso para fingir las diferentes maderas, es preciso recurrir al correspondiente análisis científico. En este sentido, podemos citar el estudio efectuado en un cabinet de ébano y madera ebanizada con incrustaciones de piedras duras, probablemente florentino del siglo XIX (Fig. A.36). Aquí el estudio científico (Inf.A. 18) estableció que el barniz de goma laca estaba coloreado con pigmento negro y que se extendió sobre una preparación de tono gris a base de carbonato cálcico, negro de carbón vegetal y tierras rojas en baja proporción aglutinados en cola de origen animal.

Para finalizar, señalaremos que a través del estudio directo de los muebles hemos comprobado que son innumerables los casos en los que se han eliminado dichos acabados para sacar a la luz la madera que se encuentra debajo. Este hecho se ha podido deducir en muchas ocasiones por la presencia de restos en las zonas más ocultas de los muebles.

⁵⁸¹⁷ Durante el proceso de restauración llevado a cabo por nosotros.

⁵⁸¹⁸ Ver p. 503. También Figs. D. 79, D. 80 y D. 81.

⁵⁸¹⁹ Ver Inf. D. 32 y D. 33.

⁵⁸²⁰ Inv. CE0731.

⁵⁸²¹ Colección particular.

⁵⁸²² Esta obra se conserva en el Palacio Pitti.

⁵⁸²³ MVPI 1860 nn. 234-235.

⁵⁸²⁴ MVPI 1860 nn. 239-247.

⁵⁸²⁵ MVPI 1860 n. 236.

4. CONCLUSIONES AL CAPÍTULO

En primer lugar y en relación a los barnices, se puede afirmar que éstos se emplearon en abundancia en los muebles de la centuria y sobre una amplia variedad de prototipos, entre los que se encuentran mesas, asientos, consolas, cómodas, escritorios, marcos, etc. tanto macizos como chapeados, tallados, con marquetería o torneados.

En cuanto a las maderas sobre las que se extendía este acabado estaban no solo las exóticas, como la caoba, el ébano, el palo rosa, el palosanto, el cedro o el sándalo, sino también aquellas europeas como el nogal, el cerezo, el haya, el tejo o el aliso. En Inglaterra se barnizaban también los muebles de roble y los realizados con limoncillo y otras maderas claras de aspecto satinado, al igual que sucedía en Francia. Además, existen referencias al barnizado en el país galo de los muebles de fresno y arce. Por su parte, sabemos que en Italia se extendían los barnices sobre el cerezo, la caoba y el nogal.

Los barnices se utilizaron igualmente en las superficies de los muebles contruidos en pino, haya o peral que imitaban las maderas exóticas u otras como el roble o el nogal, aunque esta última también se empleó para simular aquellas exóticas. Estas prácticas fueron muy frecuentes durante toda la centuria no sólo en España sino también en otros países europeos, como Inglaterra e Italia.

Para la ejecución de estas imitaciones podía hacerse uso de tintes o de pintura que, en muchos casos, solía ser al óleo. Así por ejemplo, en las facturas inglesas de la primera mitad de la centuria se alude a la aplicación de varias capas de dicho tipo de pintura para simular el roble, o en otras italianas donde se cita el mismo procedimiento para fingir el nogal. También en España existe constancia documental del empleo de dicho método para fingir la caoba. De hecho, en nuestro país esta madera fue una de las más imitadas⁵⁸²⁶, empleándose por lo general para ello pintura al óleo, como lo demuestran las reiteradas menciones que aparecen en los documentos. El gusto por este tipo de ornamentación, que se prolonga durante toda la centuria, motivó incluso la supresión de los revestimientos pintados o dorados de muebles más antiguos para sustituirlos por otros de dicha naturaleza.

Para acabar estas superficies en los documentos españoles de la segunda mitad de la centuria existen referencias al uso de barniz de copal. En algunos documentos ingleses de la primera mita del siglo se cita la aplicación de dos manos de copal en los muebles sobre los que se finge el roble. En Italia son reiteradas las menciones en las facturas de la primera mitad de la centuria al empleo del mismo tipo de barniz sobre las superficies que imitan el nogal, la caoba o el cerezo. La utilización del barniz de copal se corresponde con lo que se indica en ciertos textos italianos de la segunda mitad de la centuria para imitar el veteado de las maderas finas sobre aquellas comunes⁵⁸²⁷. No obstante, en los tratados de otros países se mencionan también la sandárac y la goma laca para el mismo fin.

Otro procedimiento empleado para simular la apariencia de las diferentes maderas era aplicar barnices coloreados con pigmentos o colorantes, como se ha constatado en el

⁵⁸²⁶ La imitación de la madera de caoba se da no sólo en los muebles sino también en puertas, ventanas, mamparas y otros elementos de madera de los interiores.

⁵⁸²⁷ Gargioli, G., 1876, pp. 197.

estudio científico efectuado en un mueble de piedras duras florentino. También en las fuentes documentales españolas del último cuarto de la centuria existen referencias a estos barnices que podían adquirirse ya confeccionados en tono nogal, negro o palosanto. Estos barnices se extendían sobre una imprimación o aparejo de yeso, a veces coloreado, como sucede en el mueble arriba citado, aunque a veces se daban directamente sobre la madera. Este hecho lo hemos podido observar en numerosos ejemplares de este siglo.

Por último, cabe señalar que también se barnizaban los muebles pintados en diferentes tonalidades así como aquellos en los que se imitaban otros materiales como el carey, el mármol y los jaspes, siguiendo una práctica que se da con profusión en épocas anteriores, al igual que sucede con el veteado de las maderas. En las superficies que simulaban los mármoles podía utilizarse también barniz de copal, como lo testimonian algunos documentos españoles del año 1877⁵⁸²⁸.

Otro dato a mencionar aquí es que los barnices podían aplicarse tanto en el exterior como en el interior de los muebles, como figura en determinadas facturas de artífices españoles⁵⁸²⁹ y franceses⁵⁸³⁰.

En cuanto a la naturaleza de los barnices predominan aquellos al alcohol, si bien también se emplean los grasos, fundamentalmente a base de aceite de linaza. Un dato que se extrae de los tratados de la época. Además, hemos identificado este tipo de barniz en ciertos muebles gracias al estudio científico practicado en ellos.

Por lo que respecto a los ingredientes resinosos de los barnices, el copal se utilizó para acabar las superficies que imitan determinadas maderas, como lo atestiguan los documentos españoles, ingleses e italianos. Estas fuentes prueban igualmente el empleo de esta resina para barnizar muebles de nogal, aunque no se aportan datos sobre el disolvente de estos barnices, si bien en ciertos textos italianos se alude al aceite de linaza. Este disolvente se ha identificado en una mesa tipo velador chapeada en nogal⁵⁸³¹, aunque desconocemos si se trata del originalmente aplicado.

En los textos de este siglo los barnices elaborados con copal y alcohol se denominaban en ocasiones “barnices blancos”⁵⁸³². Además, en España en determinados establecimientos se vendía en el último cuarto de la centuria *barniz copal blanco*⁵⁸³³. No obstante, los barnices confeccionados con sandárac se definen también en ciertos textos españoles como “blancos”⁵⁸³⁴ o “blancos finos”⁵⁸³⁵ y en algunos ingleses reciben la denominación de *the best white hard varnish*⁵⁸³⁶. En los textos franceses de principios de la centuria se alude a la sandárac como el principal componente resinoso de los barnices al alcohol destinados al mobiliario.

⁵⁸²⁸ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5098.

⁵⁸²⁹ Ver p. 801.

⁵⁸³⁰ Ver p. 815.

⁵⁸³¹ Ver p. 827.

⁵⁸³² Nosban, J., 1827, II, cap. III, pp. 286, 287.

⁵⁸³³ AGP, AG, Obras del siglo XIX, leg. 5103.

⁵⁸³⁴ Anónimo, 1805, p. 143.

⁵⁸³⁵ Munaiz y Millana, M., 1831, p. 179.

⁵⁸³⁶ G. A. S., 1837, p. 45.

Por su lado, la colofonia se utilizó para preparar barnices al aceite o esenciales destinados a las objetos comunes, por ser los más baratos.

En cuanto a la goma laca, se recurrió a ella para elaborar barnices coloreados y para barnizar superficies de madera vista de tono oscuro. Esta resina va adquiriendo cada vez más preponderancia según avanza el siglo, debido fundamentalmente a la invención en el año 1827 de un método para decolorarla, con lo que se podía obtener una goma laca prácticamente incolora que recibe el nombre de “goma laca blanca”. Además, la goma laca fue la base resinosa principal del barniz que se aplicaba con el nuevo sistema de barnizado a tampón o muñequilla que tuvo una enorme aceptación en la centuria como acabado del mobiliario. Cabe señalar también aquí que la mezcla de esta resina y alcohol en ciertos textos españoles se denomina “barniz de ebanistería”⁵⁸³⁷. Otro dato que atestigua el abundante empleo de la goma laca en el último cuarto de siglo es la constante mención a esta resina en las facturas de los proveedores de materiales para uso de los ebanistas en las labores de reparación de muebles de la Real Casa.

Por lo que respecta a los sistemas de barnizado, en la primera mitad del siglo XIX se produce una de las innovaciones más importantes del campo de los acabados del mobiliario: la introducción del denominado en Inglaterra *French Polish*. Un método que consistía en aplicar el barniz con un tampón, en lugar de a brocha como se había realizado hasta entonces, que se frotaba sobre la superficie del mueble como si se tratara de una operación de pulimento, de ahí su denominación en inglés. Dicho tampón o almohadilla se podía confeccionar con tela de fieltro o de lana que se doblaba varias veces y después se cubría con un trozo de tela de lino fina. El proceso comenzaba depositando un poco de barniz en el tampón, se cubría con la tela de lino y, después, se presionaba sobre la madera con movimientos circulares hasta que dejaba de deslizarse por la superficie por haberse consumido el barniz. Esta operación se repetía varias veces, alternando la aplicación de aceite y de barniz en el tampón. En las últimas capas el barniz se diluía cada vez más hasta ser casi únicamente alcohol.

Este procedimiento, con el que se conseguían superficies con un brillo uniforme y resplandeciente desconocido hasta entonces, no era apropiado para todo tipo de barnices ya que dependía de la rapidez de su secado. Ello implicaba que los barnices al alcohol fueran los idóneos, a diferencia de los grasos donde la evaporación del disolvente era mucho más lenta. En cuanto a la composición resinosa del barniz, en la actualidad se identifica este método con el confeccionado casi exclusivamente con goma laca disuelta en alcohol. Sin embargo, hasta mediados del siglo XIX en los textos de artes y oficios ingleses esta resina no suele aparecer como el único ingrediente del *French polish* para barnizar maderas claras.

Por otra parte, todavía hoy no se han podido despejar ciertas incógnitas con relación a este nuevo sistema de barnizado, entre ellas la fecha en que se empieza a utilizar en Inglaterra. Si bien la mayor parte de los autores al referirse a él indican que se introduce en la segunda década de la centuria de mano de artesanos franceses, aunque algunos mantienen que se practicaba ya en el año 1808⁵⁸³⁸.

En cualquier caso, la primera descripción del proceso aparece en 1818 en un artículo que publica Thomas Gill con el título “On the French Varnish for Cabinet Work, &

⁵⁸³⁷ P. D. A. N., 1853, p. 57.

⁵⁸³⁸ Hervé, F., *French Polishers and their industry*, 1897, p. 39.

c.⁵⁸³⁹, donde se alude a la utilización de un barniz a base de goma laca disuelta en alcohol con el añadido, para determinadas superficies, de otras resinas como la almáciga y la sandárica. Además, en el artículo, se afirma que este nuevo método de barnizado había sido empleado desde hacía tiempo por los franceses en su rico mobiliario de ebanistería.

Otra de las cuestiones todavía sin aclarar se refiere al momento en que surge este método en Francia. Un dato que no hemos encontrado en las publicaciones inglesas que hacen alusión al mismo y que tampoco figura en los textos de técnica franceses de la segunda mitad del siglo XVIII, donde únicamente se cita el sistema de barnizado a brocha o a pincel. Sin embargo, en ellos se menciona el uso del instrumento necesario para la aplicación del barniz en el *French Polish*, es decir al tampón, aunque referido al pulimento de ciertas superficies. En este sentido, en la obra de Roubo se describe un sistema para pulir algunos barnices aplicados en los muebles con un tampón de tela impregnado con trípoli y agua⁵⁸⁴⁰. También Watin indica la utilización de dicho elemento para pulir las superficies pintadas al óleo con el método denominado *peinture vernie polie*⁵⁸⁴¹. A principios del siglo XIX, Tingry recoge el mismo dato pero añade que este sistema se empleaba para pulir los barnices espejados de ciertos muebles. Sin embargo, en este texto todavía se sigue aludiendo a la aplicación de los barnices a brocha⁵⁸⁴².

La primera mención que hemos localizado a este sistema en los textos de técnica franceses data del año 1827 y, por tanto, con posterioridad a su aparición en Inglaterra. Sin embargo, en un artículo de una publicación periódica francesa del año 1808, que trata sobre las innovaciones en el campo de la industria y las artes, se describe un barniz de goma laca y alcohol para acabar el mobiliario denominado *Vernis de Vienne* y que, según se dice en el artículo, había publicado poco tiempo antes en Alemania un ebanista de Viena. Ante este dato se pueden plantear varias hipótesis, entre ellas que dicho sistema de barnizado no se hubiera inventado en Francia y que se empezara a practicar allí a partir del año 1808.

También podría ser que el ebanista de Viena que se menciona en el artículo publicara en realidad un sistema que se practicaba en el país galo y que todavía no se había recogido en los textos de técnicas artísticas franceses o que pudo haber surgido en un taller desconocido entre 1775, fecha en que se publica el texto de Roubo, y los primeros años del siglo XIX. En este sentido cabe recordar aquí que en un artículo, que aparece en 1823 en una revista titulada *Mechanics Magazine*, se dice que el nuevo sistema de pulimentado introducido en Inglaterra por los “parisinos” hacía que la madera semejara mármol. Un aspecto que, según ciertos autores, presentaban los muebles de caoba que realiza David Roentgen en los años ochenta del siglo XVIII, gracias a un método inventado por este artífice. De hecho Roentgen afirma, en un anuncio que publica en 1781, que algunos de sus muebles de caoba estaban bien acabados y pulimentados como el mármol. A partir de estos datos podríamos quizá plantear la hipótesis de que se tratara del sistema de barnizado a tampón.

⁵⁸³⁹ Gill, T., 1818, vol. XI, pp. 119-121.

⁵⁸⁴⁰ Roubo, A. J., 1997, part. III, sect. III, p. 865.

⁵⁸⁴¹ Watin, J. F., 1772, II, pp. 186, 187, 188.

⁵⁸⁴² Tingry, J. F., 1803, vol. I, p. 237.

En cualquiera de estos casos se trataría de una innovación que se guarda en secreto y que va transmitiéndose únicamente por vía oral, sin recogerse en los textos hasta que se generaliza su uso. En este sentido ciertos autores ingleses⁵⁸⁴³ relatan que en un principio, los artesanos que adoptaron el *French polish*, trabajaban con las puertas del taller cerradas, para evitar que se descubriera el secreto de un sistema que les reportaba un espectacular éxito. Así, se sabe que a partir del segundo cuarto del siglo en Inglaterra, son cada vez más frecuentes las referencias a su empleo sobre todo tipo de muebles contruidos no sólo en maderas exóticas como la caoba, el palosanto, el palo de rosa etc. sino también en otras como el nogal o el roble. Además, se eliminaron muchos de los recubrimientos presentes en muebles antiguos para sustituirlos por dicho acabado⁵⁸⁴⁴. También su enorme aceptación motivó la aparición de un nuevo oficio en la industria del mueble integrado por artesanos especializados en su aplicación: los *French polishers*, cuyo número alcanzó los 4.294 en 1851⁵⁸⁴⁵. Estos artesanos formaron una asociación profesional en Londres en 1852⁵⁸⁴⁶.

Por lo que respecta a España, la primera referencia que hemos encontrado hasta el momento a este sistema aparece en el texto titulado *Manual de Barnices y Charoles* en su edición del año 1847, pero sin que figure la denominación de “barniz de muñeca” que recibe más tarde. Este nombre deriva, como ya se ha dicho, de la forma del instrumento utilizado para su aplicación que semeja una muñeca de trapo y no, como se ha venido considerando, del movimiento giratorio de la muñeca del brazo que se realiza al barnizar. Con anterioridad en los tratados únicamente aparecen referencias a la aplicación de los barnices a brocha. Sin embargo ignoramos hasta que punto esto reflejaba la realidad ya que, como hemos planteado al referirnos al origen del *French polish* en Francia, quizá este nuevo sistema se utilizara antes, por lo menos en los muebles más ricos como sería el caso de los realizados para la Corte, pero sin que se recogiera en la literatura. Además, la mayor parte de los textos publicados en España suelen contener fórmulas e instrucciones para elaborar y aplicar barnices que se basan en otros anteriores, como los de Watin y Tingry. Asimismo, algunos de los textos españoles son traducciones de otros franceses que a su vez se inspiran en dichos autores, donde no existen menciones a dicho sistema. Tampoco hemos localizado en los documentos de la primera mitad de la centuria alusión alguna a dicho método con la denominación de “barniz de muñeca”, ni a la utilización del tampón necesario para su ejecución. Sin embargo, son abundantes las referencias al acabado de las superficies con barniz aunque muchas veces resulta inviable determinar el procedimiento y los materiales empleados, por la terminología utilizada y lo sucinto de las descripciones.

También son numerosos los documentos en los que alude a la utilización de un “barniz de pulimento”. Este tipo de barniz se denominaba así porque se pulía para eliminar las marcas que dejaba la brocha al aplicarlo y también para conseguir que la superficie brillara lo más posible. Para dicha operación se recurría a materiales abrasivos como la piedra pómez, el polvo de trípoli, el hueso de sepia o jibia.

Otro aspecto a destacar es que los barnices podían adquirirse confeccionados, como lo testimonian en nuestro país las facturas de los proveedores de materiales para uso de los ebanistas de la Real Casa, donde aparece reiteradamente citado el barniz de brocha que

⁵⁸⁴³ Bitmead, R., 1876, p. 7.

⁵⁸⁴⁴ Edwards, R., 1987, p. 420.

⁵⁸⁴⁵ Edwards, C., 2001, p. 173.

⁵⁸⁴⁶ Kirkham, P., *The London Furniture Trade*, 1988, p. 155.

se vendía a granel, en frascos o en botellas. Asimismo, se podían comprar ya elaborados barnices coloreados, al igual que los denominados “barniz de pulimento”, “barniz de muñeca” y “barniz de ebanista”. Además, también se comercializaban barnices de importación como el “barniz francés” o el “barniz de brocha inglés”.

Para finalizar con el argumento de los barnices, cabe señalar que de las diferentes fuentes de época se extrae que durante toda la centuria siguen aplicándose los barnices a brocha, incluso a pesar de la enorme aceptación del sistema de barnizado a tampón.

Por otra parte y en relación al acabado a la cera, continúa empleándose a lo largo de la centuria en los diferentes países en estudio. En Italia predomina su uso en los muebles de nogal y en aquellos teñidos en dicho color así como en los de nogal teñido a imitación de la caoba, aunque también existen noticias de su aplicación en los de caoba y en los de tejo en tareas de restauración o mantenimiento. En Francia se enceran los muebles de nogal, roble o haya, como aparece reflejado en los documentos y donde se menciona en ocasiones el uso de *cire dure*, es decir en bloque. En los textos de técnica se cita además la aplicación de cera diluída en esencia de trementina⁵⁸⁴⁷, pudiendo colorearse de rojo con anchusa⁵⁸⁴⁸. Además, se indica su empleo en mesas, cómodas y otros muebles comunes, en las mesas de nogal de uso habitual así como en los muebles “amovibles”⁵⁸⁴⁹.

En Inglaterra se recurre igualmente a la cera para acabar sillas, camas y el mobiliario teñido a imitación del ébano. La cera se aplicaba en bloque o derretida en esencia de trementina, a lo que se podía añadir colofonia en polvo o un poco de barniz de copal, que se frotaba una vez extendida en la superficie con cepillos y paños de lino. Además, podía colorearse de rojo, para enfatizar o imitar la madera de caoba, con aceite teñido de dicho color⁵⁸⁵⁰, pigmento rojo⁵⁸⁵¹, almagre, en este caso en unión con pigmento ocre⁵⁸⁵² o anchusa.⁵⁸⁵³

En España durante toda la primera mitad de siglo son abundantes las referencias en las facturas al empleo de la cera sobre todo tipo de muebles realizados principalmente en nogal macizo. También, aunque en menor medida, se acaban con este sistema aquellos macizos de caoba y de otras maderas exóticas como el sándalo. Así mismo, la cera se utiliza en los muebles chapeados con diferentes maderas entre las que se encuentra la caoba. Además, en los documentos destaca el uso de la cera en los muebles con embutidos de maderas finas. La cera se utiliza igualmente para acabar los muebles cuyas maderas se tiñen para intensificar su color. Del mismo modo este acabado se aplica sobre otras esencias leñosas más comunes, como el haya o el pino, teñidas a imitación del nogal. Para la elaboración del tinte se podían emplear colorantes vegetales como la nogalina, que aparece con frecuencia en las relaciones de gasto de los artífices con el nombre de “cáscara de nogal”.

⁵⁸⁴⁷ Tingry, J., F., 1803, vol. I, p. 146.

⁵⁸⁴⁸ Nosban, M., 1827, II, cap. III, p. 289.

⁵⁸⁴⁹ Tingry, J., F., 1803, vol. I, p. 145.

⁵⁸⁵⁰ Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 291.

⁵⁸⁵¹ G.A. S., 1837, p. 181.

⁵⁸⁵² Sheraton, T., 1970, vol. II, p. 290.

⁵⁸⁵³ G.A. S., 1837, p. 182. Nicholson, P., 1826, p. 29.

Del mismo modo, se acababan a la cera los muebles teñidos a imitación de la caoba. En estos casos se trataba no solo de muebles contruidos en maderas comunes como el haya sino además en otras más preciadas como el nogal. Esta práctica se contempla en los tratados y también figura con cierta frecuencia en los documentos de archivo.

Cabe mencionar aquí que, al igual que en el caso de los barnices, la cera podía cubrir tanto en el exterior como en el interior de los muebles.

Para la aplicación de este acabado la superficie se preparaba previamente, con el fin de alisarla y cerrar el poro de la madera, utilizando abrasivos como la piedra pómez y /o la lija e incluso en ocasiones la jibia. Sin embargo, en los documentos de archivo no se menciona el procedimiento utilizado para aplicar la cera, a diferencia de ciertos textos de técnica donde se constata que esta sustancia podía diluirse en esencia de trementina para confeccionar una especie de crema o “pomada” que, una vez extendida en la superficie, se frotaba con paños de lana para sacarle brillo. No obstante, en los textos españoles no aparece citado el método que hace uso de la cera en bloque, es decir sin diluir.

En cuanto al acabado al aceite de las fuentes consultadas se extrae que el de linaza se utilizó en abundancia en Inglaterra desde inicios de la centuria, en especial para las obras comunes y aquellas sometidas a un uso frecuente, como las mesas de comedor ya que resistía el contacto con platos calientes y agua hirviendo⁵⁸⁵⁴. Además, ciertos autores que escriben en los años ochenta del siglo consideran este acabado como el mejor y más perfecto que podía darse a las maderas duras⁵⁸⁵⁵. El aceite podía teñirse con anchusa o con sangre de drago para resaltar o mejorar el tono de la caoba. También podían acabarse al aceite las superficies ebanizadas. En Francia los documentos atestiguan su abundante uso en la primera década de la centuria en los muebles de caoba y, en menor medida, también en los de nogal. El aceite empleado era el de linaza, como se menciona en algunas facturas de los ebanistas, aunque también existen referencias en los textos al uso del de oliva por estos artífices⁵⁸⁵⁶. En España, en los tratados de artes y oficios se indica el uso del aceite como acabado de las superficies que simulan otras como el ébano. Además, el aceite de oliva mezclado con anchusa se recomienda para mejorar el aspecto de algunas maderas como el cerezo. En los documentos aparecen también puntualmente alusiones a su aplicación en el mobiliario.

Por último, señalaremos que las reiteradas intervenciones en los muebles de la centuria, tanto en el mismo siglo XIX como en los ulteriores, que como norma general implicaban la supresión del original, han motivado que en la actualidad sea difícil encontrar muebles que aún conserven el aplicado en el momento de su construcción, por lo que la imagen que ofrecen estas obras puede diferir del que presentaban en origen. Sin embargo, cuando el acabado no se eliminó y se extendieron otros encima el recurrir a los métodos de estudio científico puede permitir establecer la naturaleza y composición del original así como de los posteriores.

⁵⁸⁵⁴ Loudon, J. C., 1846, pp. 1063, 1064.

⁵⁸⁵⁵ Recogido por Edwards, C., 2001, p. 172.

⁵⁸⁵⁶ Nosban, M., 1827, II, cap. III, p. 278.

CONCLUSIONES FINALES

CONCLUSIONES FINALES

Esta investigación ha pretendido ser una aportación al conocimiento de las técnicas decorativas del mobiliario a partir de su estudio desde una perspectiva diacrónica. Para lograr este objetivo, se ha perfilado una panorámica general sobre la evolución histórica de ambas técnicas que, si por un lado aporta nuevos datos relativos a la materia en análisis, por el otro constituye un punto de partida para futuras investigaciones de carácter más específico. Los resultados ofrecidos han de entenderse, por lo tanto, como el fruto de una primera aproximación al estudio global de dichas técnicas decorativas y que, debido a la amplitud geográfica y cronológica del corpus analizado, albergan algunos interrogantes aún por despejar.

Dado que las conclusiones relativas a cada época se han desgarnado en los correspondientes capítulos, se reflejarán en el elenco que sigue aquellos objetivos alcanzados que resultan comunes a la totalidad de la investigación.

1. En primer lugar, destacaremos que la revisión y análisis de las fuentes literarias ha permitido elaborar una exhaustiva recopilación bibliográfica en la que se contiene información sobre el dorado y los acabados del mobiliario así como sobre estas técnicas en general. A través de ella se pretende facilitar la labor a otros estudios que decidan iniciarse en esta materia.
2. En segundo lugar, con esta investigación se ha puesto de manifiesto el papel preponderante que han ostentado el dorado y los acabados en el campo del mobiliario al haberse recurrido a ellos desde Egipto, y casi sin solución de continuidad, hasta nuestros días. De los datos ofrecidos a lo largo del análisis, se releva el valor histórico y documental de tales revestimientos decorativos pues testimonian el ideario estético así como la realidad tecnológica, científica y artesanal de los diferentes momentos en que se crearon. En suma, la importancia de un rico acervo cultural que debe ser justamente valorado y preservado.
3. Otro dato que se ha pretendido reflejar en nuestro estudio es que conocer los materiales y procedimientos empleados en estas técnicas es fundamental para la comprensión de la obras de mobiliario en su globalidad. El conocimiento de los materiales y procedimientos empleados en los diferentes periodos históricos puede aportar datos sobre la cronología del mueble, su origen geográfico, la originalidad de la decoración dorada o del acabado. Tales aspectos representan una gran ayuda para la catalogación de este tipo de producción artística así como para su adecuada conservación y restauración.
4. A través de la presente investigación se ha intentado revelar la validez de la metodología de estudio empleada, en la que se compaginan el análisis de las fuentes literarias de época, la documentación de archivo y el estudio directo de los muebles. Dicha metodología, aún novedosa en nuestro país con relación a este tipo de producción artística, nos ha permitido comprobar también que muchas de las omisiones, imprecisiones e inexactitudes que encontramos en la bibliografía sobre estas técnicas parten de no haber recurrido a la consulta de las fuentes literarias históricas, no estar familiarizado con ellas desde un punto de vista práctico y contar solo con la información que aportan las facturas de los artífices y otros documentos

de archivo específicos del mobiliario. Otros motivos que explican las imprecisiones detectadas son la escasez de datos técnicos, la parquedad y poca concreción de las descripciones o bien la falta de unidad terminológica que suelen observarse en ellos. Asimismo, las inexactitudes sobre estas técnicas responden, en ciertos casos, a haber asumido como válidas afirmaciones taxativas y generalistas de artesanos de los siglos XX y XXI sobre procedimientos y materiales empleados históricamente en el dorado, plateado y en los acabados del mobiliario. Dichas opiniones suelen reflejar la práctica particular de sus talleres, heredada de los momentos en que estos oficios empiezan a simplificarse y a adaptarse a los nuevos tiempos, es decir del siglo XIX en adelante. Por lo tanto, es necesario poner en cuestión el conocimiento transmitido por los artesanos ya que suele reducirse a un contexto limitado local y temporalmente que, por otra parte, no suele reflejar la riqueza, variedad y complejidad de estos procedimientos y su importancia para la apariencia estética de estas obras.

Esta actitud crítica también debe aplicarse al estudio de la literatura técnica histórica, ya que muchas fórmulas y métodos son transcripciones de textos anteriores o constituyen traducciones que pueden ser erróneas. Del mismo modo, estos textos recogen, en varias ocasiones, descripciones incompletas y recetas impracticables. En este trabajo, se ha comprobado que los textos que merecen mayor fiabilidad sobre la técnica del dorado y de los acabados en la época son aquellos escritos por especialistas en la materia, esto es, pintores, doradores o ebanistas y por autores que estaban en contacto directo con estos oficios.

5. La investigación efectuada ha aportado una visión amplia de los procedimientos y materiales empleados para la ejecución de los revestimientos dorados y los acabados en los diferentes periodos. Se ha comprobado, además, la existencia de semejanzas entre los países en estudio explicada por la transmisión de información a través de la literatura técnica, de los muebles que reflejaban el gusto imperante así como por los propios artífices que, al desplazarse a otros lugares para ejercer su oficio, influían en la producción local. Junto a las similitudes, se han observado diferencias regionales y cronológicas derivadas de la tradición, del gusto estético particular o de la puesta en práctica de innovaciones técnicas y ornamentales que suelen darse previamente en aquellos lugares donde se producen.
6. Por último, es necesario resaltar que se ha comprobado la aplicación en la práctica muchos de los procedimientos y materiales, utilizados en los revestimientos dorados y en los acabados, recogidos por los textos de técnica. Se ha constatado, además, que la apariencia original de un número considerable de muebles dorados, plateados o con maderas vistas, pertenecientes a los diferentes momentos y países en estudio se ha visto alterada de manera considerable, debido a las intervenciones sufridas a lo largo de su existencia, tanto por cuestiones de deterioro como estéticas, encaminadas a adaptarlos a nuevas modas o diferentes usos. Tales transformaciones, que constituyen un serio obstáculo para conocer la técnica original de estos objetos y que han supuesto en muchos casos la desaparición de recursos ornamentales del pasado, deben también considerarse como parte de la historia material del mobiliario. La labor de investigación desarrollada ha servido, además, para desmontar un conjunto de tópicos sobre los revestimientos decorativos desde un punto de vista técnico e histórico.

Una vez destacados los resultados generales, se dedicarán los próximos apartados a recopilar los resultados más sobresalientes relativos a cada una de las técnicas decorativas estudiadas con el propósito de ofrecer una lectura ágil y conclusiva de su evolución cronológica. En relación a los acabados del mobiliario, se pondrá de relieve:

1. La constatación de que con su uso se buscaba no solo proteger las superficies del deterioro provocado por la manipulación y/o por factores ambientales como la humedad o la luz, sino también conferir a la superficie una expresividad determinada que variaba en función de las diferentes sustancias empleadas y del procedimiento de aplicación.

Tal objetivo estético se remonta a la Antigüedad clásica, como lo testimonian las palabras de Teofrasto de Ereso⁵⁸⁵⁷ en el siglo IV a. C. al señalar las bondades del aceite para mejorar el aspecto de determinadas maderas. Este hecho sigue advirtiéndose con relación a los acabados en siglos posteriores. Recordemos que Roubo en el siglo XVIII afirma que el aceite era el acabado más bello que podía darse a los muebles chapeados con ébano, palo violeta o madera de raíz⁵⁸⁵⁸.

La intencionalidad estética perseguida con la aplicación de los barnices también consistía en lograr que las superficies sobre las que se extendían brillaran como el cristal. Este objetivo se menciona en los tratados desde el siglo XVI, como se recoge en el *Ms Marciano*: ...*vernice...molto lustrante e bella et pare uno specchio di vetro*⁵⁸⁵⁹. Esta finalidad sigue siendo una de las más buscadas a partir de entonces, como lo testimonia el texto de Watin en el siglo XVIII donde se hace referencia a las propiedades que debían poseer los barnices: *Il doit être brillant, réfléchir & réfracter les rayons de la lumière comme un morceau de cristal*⁵⁸⁶⁰.

Sin embargo, el hecho de que los acabados se hayan considerado como una simple capa de protección carente de significación estética ha podido motivar su desinterés como materia de estudio. Esta errónea creencia ha propiciado además su sistemática eliminación a la hora de reparar los muebles.

2. El temprano uso de los barnices en los muebles, ya que tenemos constancia de la aplicación en Egipto de recubrimientos resinosos, tanto incoloros como teñidos de negro, sobre determinados ejemplares. Además, contamos con referencias documentales que demuestran el empleo de barnices desde el siglo XIII en el mobiliario europeo así como la utilización de estos recubrimientos en Italia en los siglos XIV y XV sobre las superficies de taracea pictórica del mobiliario litúrgico. Es necesario recordar también la aparición en el siglo XVI en un texto italiano⁵⁸⁶¹ de la primera mención a un barniz al alcohol para muebles de nogal y ébano, confeccionado principalmente con benjuí, una resina que empieza a citarse en los tratados en esta centuria. Del mismo modo, en las fuentes de archivo del siglo XVI comprobamos la aplicación en la práctica de barnices sobre las superficies de nogal en España, Francia e Inglaterra. Estas fuentes también testimonian el barnizado de los muebles con marquetería ya sea en nuestro país como en Italia.

⁵⁸⁵⁷ Teofrasto de Ereso, 1988, L. V, cap. VI, p. 300.

⁵⁸⁵⁸ Ibídem nota anterior.

⁵⁸⁵⁹ Merrifield, M. P., 1999, rec. 399, pp. 632, 633.

⁵⁸⁶⁰ Watin, J. F., 1772, I, pp. 6, 7.

⁵⁸⁶¹ Piamontese, A., 1647, L. V., p. 276.

3. Otro dato a destacar aquí es la constatación del empleo de barnices desde el siglo XVI hasta el XIX inclusive, sobre una amplia variedad de muebles y realizados en todo tipo de maderas (tanto macizas como chapeadas, talladas o con marquetería. Como último apunte, señalaremos que este acabado se utilizaba igualmente en los muebles pintados y en aquellos donde se imitaban diferentes maderas, jaspeados y marmoleados. Estos hechos desmienten el tópico de que sobre el nogal o el ébano no se extendían barnices y de que hasta el siglo XVIII los muebles no se barnizaban.
4. El protagonismo de la sandárac, la almáciga, el copal y la goma laca como las resinas más utilizadas como ingrediente principal de los barnices para el mobiliario desde el siglo XVII hasta el XIX.

En cuanto a la sandárac, se utilizó por ser la más incolora de todas para elaborar los denominados “barnices blancos” desde el siglo XVII, que se extendían principalmente sobre las maderas claras y las marqueterías.

El copal tuvo también un papel destacado en el campo de los barnices del mobiliario. A modo de ejemplo, es conveniente mencionar el frecuente uso de esta resina en el siglo XIX para barnizar muebles pintados imitando mármoles, jaspes y determinadas maderas, así como aquellos realizados en nogal y caoba en España, Inglaterra e Italia.

La goma laca, se empleó desde la segunda mitad del siglo XVII y durante todo el XVIII para elaborar barnices coloreados además de para barnizar superficies oscuras como las de caoba o las ebanizadas, pero nunca para las maderas claras o las marqueterías, por su tonalidad rojiza. En el siglo XIX esta resina se convierte en la más utilizada en los barnices del mobiliario debido a la invención en el año 1827 de un método eficaz para decolorarla. Probablemente de aquí parte la consideración de la goma laca como la resina más utilizada en el campo del mueble aunque, como se ha comprobado en este estudio, su hegemonía es mucho más limitada en el tiempo.

5. La puesta en práctica del sistema de barnizado denominado en Inglaterra *French Polish* y en España “barnizado a muñequilla” en el siglo XIX, una innovación técnica que revoluciona el mundo de los barnices del mobiliario. Este método, del que aún no hemos logrado determinar con certeza su origen geográfico y cronológico, consistía en aplicar el barniz elaborado principalmente a base de goma laca con un tampón, en lugar de a brocha como era habitual hasta entonces.
6. El empleo a partir del siglo XVII tanto de barnices volátiles y grasos como de cera y aceites para acabar la superficie de los muebles. Además, consideramos relevante destacar que estos recubrimientos no se extendían indistintamente sobre cualquier tipo de superficie, sino que su elección dependía del aspecto que se deseaba conferir a la misma, el tipo de mueble, el uso al que debía responder y su ubicación. De la investigación efectuada se desprende también que la cera o el aceite no se destinaban únicamente al acabado de muebles más comunes ya que está documentado su uso en ejemplares destinados a dependencias reales, como es el caso de los realizados en caoba maciza acabada al aceite que la firma Jacob-Desmalter et Cie suministra en 1805 a Versalles y en 1810 a Saint Claude.

7. La aplicación en la práctica, a través de la documentación de archivo y/o de estudios científicos, de ciertos barnices reflejados en la literatura técnica. Este es el caso del barniz de goma laca coloreado para imitar el veteado de ciertas maderas o el ébano y del de copal para el nogal y las marqueterías. Además, cabe recordar la localización de barnices compuestos de colofonia y aceite en muebles de marquetería alemana y taracea mudéjar del siglo XVI, lo que se corresponde con la referencia de Mayerne en el siglo XVII a su uso en los muebles por marqueteros y carpinteros.
8. La identificación del origen de algunos tópicos sobre los acabados históricos en las intervenciones posteriores a la creación de los muebles, que solían implicar la eliminación del original y la aplicación de otro diferente. Así por ejemplo, la extendida creencia que las taraceas y marqueterías de los muebles anteriores al siglo XVIII se acababan a cera exclusivamente podría responder al sistemático uso de dicha sustancia en labores de reparación ya que, como hemos visto, existen referencias documentales concluyentes al barnizado de estas superficies desde el siglo XIV. También la errónea convicción de que la goma laca se utilizaba sobre todo tipo de muebles desde el siglo XVIII podría deberse a que, a partir del siglo XIX, ésta se ha aplicado sobre todo tipo de muebles, tanto antiguos como de nueva factura.

Además, la ignorancia del significado de determinadas técnicas ha motivado su eliminación de la superficie de los muebles. Este es el caso de las imitaciones de determinadas maderas sobre otras diferentes, prácticas muy frecuentes en los siglos XVIII y XIX y que aparecen en los documentos de archivo y en la literatura desde el siglo XVI. En la actualidad se constata que un número considerable de muebles ha visto alterada su expresividad originaria por la pérdida de estos revestimientos decorativos.

Por lo que respecta a los resultados principales obtenidos en esta tesis sobre el dorado, cabe resaltar los siguientes:

1. El abundante uso de esta técnica para revestir por completo o parcialmente los muebles en unión con la pintura o las maderas vistas. No obstante, apreciamos la variación de uno u otro tipo de ornamentación en función de los diferentes periodos históricos y de los estilos artísticos.

Si en la época medieval, entre los siglos XIII – XV, predomina la combinación del oro con la pintura, en el mobiliario renacentista es también habitual el uso del oro en unión con la madera de nogal y con la de ébano o sus imitaciones. En siglo XVII, coincidiendo con el barroco, se inicia el auge del dorado masivo ya que, entre otros motivos, con esta técnica se explotan las calidades de la exuberante talla vegetal y escultórica del mobiliario de este estilo. En el siglo XVIII el dorado masivo alcanza su máximo esplendor, aunque en el mobiliario rococó convive con la pintura que adquiere un mayor protagonismo. En el neoclasicismo se mantiene el auge del oro en los muebles de aparato, si bien se impone la combinación de la pintura principalmente en colores claros como el blanco y los denominados “porcelana” o “perla” en España e Italia. En el siglo XIX sigue en uso el dorado masivo en los muebles de representación en estilo Imperio, como lo testimonian, entre otros, los tronos realizados para Napoleón o las camas de los dormitorios de aparato del emperador y otros regentes europeos. Pero en el mobiliario Imperio es muy

frecuente también, la combinación del oro con la madera de caoba, especialmente en España donde la talla de madera dorada suele sustituir al bronce dorado. El dorado masivo reaparece con fuerza en el mobiliario historicista de la centuria.

2. La preeminencia del dorado al agua como el método más utilizado en el mobiliario de lujo en la mayor parte de los países estudiados, debido a que con él se conseguía emular en gran medida el metal macizo. Además, la posibilidad de bruñir el oro permitía la obtención de superficies con mayores contrastes lumínicos y cromáticos, así como la realización de cincelados y de estofados esgrafiados.
3. La comprobación, a través del análisis comparativo de las fuentes literarias, del mantenimiento a grandes rasgos de los principios básicos de la técnica del dorado al agua desde Egipto hasta el siglo XIX. No obstante, y a pesar de esta continuidad técnica, se aprecian cambios con el paso del tiempo por la desaparición de ciertos materiales y la incorporación de otros, así como de procedimientos que reflejan los intentos de perfeccionar la técnica y de lograr nuevos recursos ornamentales destinados a embellecer las superficies doradas y adaptarlas a los nuevos estilos.
4. El empleo del dorado al aceite, no solo por razones económicas o prácticas, al ser más sencillo de ejecutar, sino también por cuestiones estéticas. De hecho, en Inglaterra fue un método bastante habitual para dorar por completo ejemplares lujosos y existe constancia de que famosos artífices que trabajaban para clientes acaudalados recurrieron a este sistema para dorar sus muebles. Cabe recordar aquí el conjunto de asientos realizados en 1765 por Thomas Chippendale para Lawrence Dundas, los muebles más caros efectuados en toda la carrera profesional de dicho ebanista. Además, en Inglaterra en la misma centuria, se decoraron únicamente con muebles de este tipo estancias de mansiones pertenecientes a personajes de alto nivel social, como es el caso emblemático de la denominada “Golden Gallery” de Chiswick House, construida en 1728.
5. La continuidad de la pervivencia de fórmulas y procedimientos del dorado al aceite. Una práctica recurrente fue la de emplear en el mobiliario aparejo de yeso que se confeccionaba desde época medieval con las mismas sustancias que las utilizadas en el del dorado al agua: sulfato cálcico en España e Italia y carbonato cálcico en Inglaterra y Francia. La pervivencia de fórmulas en este tipo de dorado se manifiesta también en el hecho de que un mismo mordiente de origen medieval es el más citado en los textos desde entonces hasta el siglo XIX; se trata del confeccionado con aceite de linaza, teñido o no con pigmento amarillo o Siena, solo o con el añadido de barniz y normalmente un agente secante. Así mismo, desde el siglo XVI y hasta el XIX, se menciona recurrentemente en los textos el mordiente elaborado con los restos de pintura que quedaban en los recipientes donde los artífices limpiaban los pinceles empleados en otras labores.

No obstante, a las fórmulas para la preparación de mordientes se van incorporando nuevas sustancias; entre ellas, el betún de Judea o el, denominado en Inglaterra, mordiente de oro de lacadores (*japaner's gold size*) en el siglo XVIII. Además, en ese siglo surge un nuevo mordiente denominado *mixture* que se vendía ya confeccionado y que cita Watin por primera vez en su tratado. De este término deriva la expresión dorado a mixtión, una de las denominaciones más comunes en la actualidad para definir este tipo de dorado. Dicha expresión la hemos localizado en

las facturas españolas por el dorado de muebles a partir del año 1872, definiéndose con anterioridad en los documentos como dorado “a sisa”.

También hemos comprobado que métodos utilizados en determinados países se recogen con ciertas variantes en siglos posteriores en otros, como es el caso del denominado *dorure al huile vernie polie* que recoge Watin en 1772, del que se afirma que era el más frecuente en el mobiliario de la época, y que citan Stalker y Parker en 1688 para dorar marcos tallados.

6. La constatación de la utilización de maderas nobles como el nogal durante los siglos XVIII y XIX principalmente en Francia aunque también en Italia, Inglaterra y España. También se empleó la caoba en Inglaterra para realizar muebles cubiertos por completo con oro. Se trata de un dato importante ya que contradice la extendida creencia en nuestro país de que las maderas nobles no se doraban sino únicamente aquellas más comunes como el pino o el haya, entre otras. Este tópico ha conllevado la supresión de los revestimientos dorados de estos muebles con la intención de sacar a la luz la pretendida superficie original de caoba.
7. Otra cuestión a resaltar es que la consideración del pan de oro falso y de la purpurina como materiales modernos, utilizados del siglo XIX en adelante para dorar objetos comunes de poca calidad o en reparaciones, es inexacta ya que ambos aparecen en los tratados medievales. El oro falso se cita en la mayor parte de los textos europeos en el siglo XVIII con la denominación de “oro de Alemania”, indicándose en algunos de ellos su uso para realizar motivos dorados en el mobiliario lacado. También se empleó en otro tipo de objetos, como se deduce de ciertos textos ingleses del mismo siglo, que lo consideran apropiado para dorar grandes superficies en cafés y teatros.

Con relación a la purpurina hemos localizado referencias en los documentos de archivo del siglo XVIII a su uso en ciertos muebles pertenecientes a las colecciones reales españolas. Además, esta sustancia se utilizó en el mismo siglo para imitar el aspecto del bronce, es decir en la técnica del bronceado.

8. De este estudio, se extrae también la multiplicidad de soluciones decorativas que podían presentar las superficies doradas del mobiliario desde el periodo medieval y que presentan variaciones en función del estilo y el gusto estético de cada época. Nos referimos, entre otros, a los motivos grabados en el yeso, los contrastes brillosmate, la ornamentación del oro con cincelados o con acabados coloreados, los arenados, la utilización de dos o tres tonos de oro en un mismo mueble o la utilización del denominado dorado doble.

Estos recursos se utilizan en mayor o menor medida con ciertas variaciones estéticas y técnicas e incluso cronológicas en función de cada país. También se aprecian diferencias estéticas así como cualitativas en la forma de ejecución. Consideramos que el limitado conocimiento que se tiene en la actualidad sobre estas técnicas decorativas de las superficies doradas del mobiliario se debe tanto a la falta de estudios específicos como a los redorados, las limpiezas o la suciedad acumulada en superficie que los han ocultado o hecho desaparecer.

9. Otro dato relevante que merece destacarse es la comprobación de que el proceso de dorado recogido en los tratados de ciertos países se llevaba a cabo en la práctica en términos bastante parecidos. Así, determinados procedimientos descritos por Cennini se aplicaron en arcones y marcos italianos de los siglos XIV y XV. Asimismo estudios científicos practicados en muebles franceses del siglo XVIII demuestran que el procedimiento y los materiales empleados para la realización de sus revestimientos dorados coinciden con los descritos por Watín para dorar al agua. También, en las facturas de ciertos artífices franceses como Chatard o Jacob del año 1787, se reflejan la mayor parte de las operaciones citadas por Watin para dorar con dicho sistema.

Además en el caso de los contrastes brillo-mate se ha comprobado que en el siglo XVIII en Francia e Inglaterra, tal y como se indica en los tratados de época de esos países, se utiliza mayoritariamente el dorado al agua.

Sin embargo, en los muebles del siglo XIX analizados se aprecia una mayor presencia del sistema de dorado mixto al agua y al aceite. Quizá debido a que de esta forma se conseguían mayores contrastes en la superficie dorada, al incrementarse con el dorado al aceite el aspecto mate del oro. Estos hechos coinciden con el gusto por el juego brillo-mate que desde finales del siglo XVIII se acentúa al máximo. Es significativo que en las facturas del siglo XIX sean constantes las referencias a dichos contrastes en el mobiliario dorado, algo que no sucede en siglos anteriores.

10. La comprobación de lo reiterado de las intervenciones en los muebles dorados de los diferentes periodos históricos para remediar su deterioro o adaptarlos al gusto del momento, cambiándose con ello frecuentemente su técnica decorativa originaria. Así los muebles dorados, o bien se redoraron posteriormente, muchas veces utilizando un método diferente al original, o bien se repintaron parcialmente o por completo. Pero también muebles pintados o pintados y dorados se redoraron totalmente. Estas prácticas han sido la causa de la desaparición u ocultamiento de las superficies doradas originales y también han inducido a error a la hora de describir las características de los muebles dorados, como hemos podido comprobar con relación a muebles concretos, algunos de los cuales están publicados en la bibliografía.

Como último punto, en relación a los aspectos más relevantes obtenidos de esta investigación con relación al plateado, es preciso destacar los siguientes:

1. La aplicación de esta técnica en los muebles no solo respondía a cuestiones económicas, es decir como sustituto del dorado que era un procedimiento más gravoso, principalmente por el mayor coste del oro. El plateado tenía también un objetivo estético, es decir conseguir superficies bellas que semejaran la plata maciza, el metal más apreciado desde la Antigüedad después del oro. De hecho, el plateado se utilizó ya en Egipto como elemento decorativo de los muebles. Además cuando se combinaba con el dorado, las maderas vistas o la pintura en un mismo mueble, la finalidad era lograr contrastes entre la fría tonalidad de la plata con la gama cromática del resto de la superficie.

El gusto por este tipo de ornamentación se manifiesta principalmente en Inglaterra, donde fue habitual su uso en el siglo XVII y, en menor medida, en el XVIII en muebles encargados por reyes y aristócratas a conocidos artífices para decorar sus residencias. Esta técnica se utilizó también en otros países europeos, y en mayor medida de lo que se suele pensar, como lo prueba por ejemplo el inventario de bienes de la Corona francesa (1663-1715) donde aparecen muebles totalmente plateados, entre ellos un asiento de aparato para Luis XIV, junto con otros plateados y dorados o plateados y pintados. Además, cabe recordar la realización de conjuntos decorativos a base de plateados y dorados como el denominado Boudoir d'argent de Maria Antonieta en Fontainebleau o el Salon d'argent del palacio del Eliseo encargado por Carolina Murat a Jacob-Desmalter.

En Italia también se recurrió a la combinación del dorado con el plateado para la ejecución del mobiliario de aparato barroco, como lo testimonia por ejemplo la fastuosa cama de María Mancini realizada en Roma en 1663 para el alumbramiento del primogénito del condestable Colonna, hoy perdida. Igualmente esta ornamentación se empleó en la península itálica en los muebles rococó y neoclásicos.

Sin embargo, el plateado se utilizó en mucha menor medida que el dorado debido fundamentalmente a lo perecedero de la plata que tiende a oscurecer en contacto con el oxígeno de la atmósfera. Por ello, ya en época medieval Cennini previene de su uso. El rápido deterioro de la plata también motivó que en España se proscribiera su empleo en los retablos a partir de mediados del siglo XVI y que en 1614 se reglamentara dicha prohibición en las ordenanzas de los doradores madrileños. No obstante, y a pesar de ello, se producen aquí marcos dorados y plateados. Además, en las facturas de la década de los sesenta del siglo XVI figura la realización para la monarquía de muebles totalmente plateados así como otros en los que se combina la plata con la pintura y los estofados.

2. Otro dato que se extrae de esta investigación es que los muebles plateados han sido sistemáticamente redorados, debido al deterioro de la plata así como por cuestiones de moda. Esta práctica ha motivado que en la actualidad se conserven menos muebles de esta naturaleza que los que en realidad se produjeron en los diferentes momentos históricos, como se deduce de las fuentes documentales, principalmente de los siglos XVII-XVIII, y de los estudios científicos de muebles de los siglos XVIII-XIX.
3. De la revisión de las fuentes literarias, se desprende que el procedimiento y los materiales utilizados para platear eran muy semejantes al los del dorado. Sin embargo, existen ciertas diferencias, siendo la fundamental el que la superficie plateada siempre se barnizaba para retardar el oscurecimiento y pérdida de lustre de la plata. Pero también se aplicaron barnices de tono amarillento, es decir corlas, para que los muebles plateados semejaran dorados; una técnica a la que se recurrió especialmente en la Italia meridional y en el Veneto así como en Cataluña.

Este hecho ha motivado que en la actualidad sea difícil de determinar si un mueble en origen era plateado o corlado, debido al oscurecimiento que sufren todas las resinas naturales al envejecer. Para resolver esta cuestión puede resultar de utilidad recurrir al análisis científico de la superficie metálica para conocer los materiales de

los que se compone el barniz. En el caso de que se identifique la presencia de goma laca se puede considerar que, cuando se trate de muebles realizados a partir del siglo XVI, la intención del dorador fue que la superficie fuera corlada. Esto se debe principalmente a que la goma laca aparece en las fuentes literarias para confeccionar barnices dorados desde el siglo XVI (Ms. Marciano, Stalker y Parker, Bonnani, Watin). Además la goma laca sin decolorar, tal y como se obtenía hasta 1827, era suficiente para simular el oro sobre la plata. Un hecho que hemos experimentado en la práctica aplicando goma laca oscura sobre superficies plateadas.

4. Otro aspecto significativo que debemos resaltar es que la creencia generalizada del empleo sistemático de bol negro bajo la plata no se ajusta a la realidad dado que, por lo menos hasta el siglo XIX, en las fuentes literarias no aparecen menciones al uso de este tipo de asiento para la plata. La excepción a esta regla la encontramos en los tratados ingleses donde desde el siglo XVII, con el tratado de Stalker y Parker, se alude al uso de la tierra de pipa y pigmento negro de humo para conseguir una mezcla de tono gris semejante al de la plata. Además, en los estudios llevados a cabo por nosotros en diferentes muebles plateados y corlados, nunca hemos identificado bol negro, a excepción de en los marcos mecanizados del siglo XIX.

Se ha constatado el uso mayoritario del bol rojo en arquetas y arcones italianos de los siglos XIV al XVI. También se ha identificado este tipo de bol en objetos dorados y plateados y en algunos corlados de los siglos XVIII y XIX así como bol amarillo o pardo en muebles corlados o plateados y pintados.

Por lo tanto, estos datos nos llevan a afirmar que es posible que dicha creencia se deba, salvo cuando se trate de muebles ingleses, al hecho de considerar como bol original uno aplicado con posterioridad al siglo XVIII. Aunque también podría derivar de confundir el tono negro de la plata oxidada con bol de ese color.

5. Otra cuestión que consideramos importante mencionar en estas conclusiones es que, en los muebles plateados, podía combinarse el pan de plata con el polvo de este metal, como hemos comprobado en documentos españoles de los siglos XVIII y XIX. Esta circunstancia coincide con las indicaciones de Watin para la obtención de las zonas mate de las superficies plateadas en las que se empleaba polvo de plata mientras que en las bruñidas se hacía uso de panes de este metal. Además, este hecho vuelve a poner de relieve la aplicación en la práctica de lo recogido en los textos de técnica.

Una vez trazadas las aportaciones de esta tesis doctoral⁵⁸⁶² y señalados los interrogantes aún por despejar, se insistirá en la necesidad de profundizar en las líneas de investigación abiertas a través del estudio de un número más elevado de ejemplares de las diferentes épocas y zonas geográficas. De este modo, se aportarán nuevos datos que puedan corroborar y ampliar los aquí bosquejados así como las hipótesis planteadas sobre diferentes cuestiones en los distintos capítulos de este trabajo. Solo de esta manera se conseguirá ir colmando el vacío que aún existe en la actualidad en la historiografía del mobiliario sobre sus técnicas decorativas.

⁵⁸⁶² Durante el proceso de investigación de la tesis he publicado algunos trabajos sobre aspectos parciales de los acabados y el dorado, los cuales han servido para afianzar nuestra investigación. Son estos los siguientes reseñados por orden de antigüedad: Ordóñez, L., “Els acabats del mobiliari”, en *El Moble a Mallorca. Estat de la qüestió*, catálogo de la exposición, 2009, pp. 99-108; Ordóñez, L., “La piel del mueble: los acabados en el mobiliario español de la primera mitad del siglo XIX. Un avance”, en *El mueble y los interiores desde Carlos IV a la época isabelina. Nuevos Estudios*, 2010, pp. 79-89; Ordóñez, L., “Marcos y muebles dorados. Conocer para conservar”, *GE-conservación*, nº 8, 2015. En prensa.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA COMÚN DORADO Y ACABADOS

- AGUILÓ, M. P., *El mueble en España. Siglos XVI-XVII*, C. S. I. C./Ediciones Antiquaria, Madrid, 1993.
- ALCHERIO, J., *De diversis modis tractatur; De diversis coloribus; Experimenta de coloribus; Experimenta diversa alia quam de coloribus* (1398-1411), en Merrifield, M. P., *Medieval and Renaissance Treatises on the Art of Painting* (1ª ed 1849), Dover Publications, Nueva York, 1999, pp. 258-321.
- ALDRICH, M. y SHIFMAN, B., “Pugin and the Furnishing of John Naylor’s Leighton Hall”, *Furniture History*, vol. XLI, 2005, pp.117-189.
- ANÓNIMO, *Compositiones ad tigenda musiva, pelles et alia, ad deaurandum ferrum, ad mineralia, ad chrysographiam, ad glutina, quedam conficienda, aliquae artium documenta, ante annos nonagentos scripta* (s. VIII), (*Manuscrito de Lucca*). Ms. 490 de la Biblioteca Capitulare de Lucca). Ed. cons. Burnam, J. M., *A Classical Technology edited from Codex Lucensis 490*, Gorham Press, Boston, 1920.
- ANÓNIMO, *Manuscrito de Estrasburgo*, (siglos XIV-XV), Ms., A. VI. 19 de la National Gallery de Londres. Publicado íntegramente por V. y R Borradaile en 1966.
- ANÓNIMO, *Il libro dei colori. Segreti del sec. XV*, (s. XV), (*Manuscrito de Bolonia*), Ms. 2861 de la Universidad de Bolonia, en Merrifield, M. P., *Medieval and Renaissance Treatises on the Art of Painting* (1ª ed 1849), Dover Publications, Nueva York, 1999, pp. 325-600.
- ANÓNIMO, *Secreti diversi*, (s. XVI), (*Manuscrito Marciano*), en Merrifield, M. P., *Medieval and Renaissance Treatises on the Art of Painting* (1ª ed 1849), Dover Publications, Nueva York, 1999.
- ANÓNIMO, *Ricette per far ogni sorte di colori*, (s. XVI-XVII), (*Manuscrito de Padua*), en Merrifield, M. P., *Medieval and Renaissance Treatises on the Art of Painting* (1ª ed 1849), Dover Publications, Nueva York, 1999.
- ANÓNIMO, *Manual de Barnices y Charoles de economía doméstica y colección de recetas de todos géneros y de todas materias, según los más perfectos y modernos descubrimientos de la química, Biblioteca de Ciencias, Artes y Oficios*, (1ª ed. 1835). 4ª ed. consultada Juan Oliveres imp., Barcelona, 1847.
- AUDEMAR, P de S., *Liber Magistri Petri de Sancto Audemaro de coloribus facendis* (s. XIII-XIV), en Merrifield, M. P., *Medieval and Renaissance Treatises on the Art of Painting* (1ª ed 1849), Dover Publications, Nueva York, 1999, pp. 112-165.
- BAKER HOLLIS, S., *Furniture in the Ancient World*, Connoisseur, Londres, 1966.

- BEARD, G. Y GILBERT, C., *Dictionary of English Furniture Makers. 1660-1840*, Furniture History Society/ W. S. Maney and Son Ltd., Leeds, 1986.
- BONNANI, F., *Trattato sopra la Vernice detta comunemente cinese*, Roma, 1720. Ed. francesa cons. *Traité des Vernis*, París, 1723.
- BORDINI, S., *Materia e Imágen. Fuentes sobre las técnicas de la pintura*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1995.
- BORRADAILE, V. y R., *The Strasbourg Manuscript*, Tiranti, Londres, 1966.
- BOWETT, A., *English Furniture 1660-1714. From Charles II to Queen Anne*, Antique Collectors Club, Woodbridge, 2002.
- BRUQUETAS, R., *Técnicas y Materiales de la Pintura española en los Siglos de Oro*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2002.
- BURNAM, J. M., *A Classical Tecnology edited from Codex Lucensis 490*, Gorham Press, Boston, 1920.
- CALVO, A., *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.
- CANTELLI, G., *Tratado de Barnices y Charoles*, Joseph Esteban Doltz, Valencia, 1735.
- CENNINI, C., *Il libro dell' Arte*, ed. F. Brunello, Vicenza, 1982. Ed. española: *Tratado de la Pintura. El libro del Arte*, Akal, Madrid, 2000.
- CHIARUGI, S. *Botteghe di Mobiliari in Toscana 1780-1900*, S. P. E. S., Florencia, 1994 (2 vol.).
- COLLE, E., *I mobili di Palazzo Pitti. Il primo periodo lorenese. 1737-1799*, Centro Di, Florencia, 1992.
- COLLE, E., *I mobili di Palazzo Pitti. Il periodo dei Medici. 1537-1737*, Centro Di, Florencia, 1996.
- COLLE, E., *I mobili di Palazzo Pitti. Il secondo periodo lorenese 1800-1846. Il Granducato di Toscana*, Centro Di, Florencia, 2000.
- COLLE, E., *I Mobili di Palazzo Pitti. Il secondo periodo lorenese 1800-1846. I ducati di Lucca, Parma e Modena*, Centro Di, Florencia, 2010.
- COVARRUBIAS, S. DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611. Ed. cons. Martín de Riquer, Editorial Alta Fulla, Barcelona, 2003.
- DE FELICE, T. B., *Encyclopedie ou Dictionnaire Universel Raisonné des Connoissances Humaines*, vo. III, Yverdon, París, 1775.

- DE MAYERNE, T. T., *Pictoria, Sculptoria, Tinctoria et quae sualternum artium spectantia*, Ed. M. Faidutti y C. Versini, *Le Manuscript de Turquet de Mayerne*, Audini, Lyon, 1974.
- *Diccionario de Autoridades*, 1726-1739. Versión electrónica, Real Academia Española, Madrid, 2012. <http://web.frl.es/DA.html>
- *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Espasa Calpe, Madrid, 1977 (2 vol.).
- DEVILLE, J., *Dictionnaire du Tappissier Critique et Historique de l'Ameublement Français. Depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, C. Calesen Editeur, Paris, 1878-1880.
- DIDEROT, D. y D'ALEMBERT, J., *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Arts, des Sciences et des Métiers*, Paris, 1751-1772.
- DIOSCORIDES, P. A., *De Materia médica* (s. I. d.C). Versión española del Doctor Laguna *Acerca de la materia medicinal y los venenos mortíferos*, Salamanca, 1570. Ed. facsímil, Madrid, 1983.
- DOSSIE, R., *The Handmaid to the Arts*, J. Nourse, Londres, 1758.
- EASTLAKE, C.L., *Methods and Materials of Painting of the Great Schools and Masters*, Londres, 1847. Ed. cons. Dover Publications, Nueva York, 2001.
- EDWARDS, R. *The Shorter Dictionary of English Furniture*, Spring Books, Middlesex, 1987.
- EDWARDS, C., *Encyclopedia of Furniture Materials, Trades and Techniques*, Ashgate, Vermont, 2000.
- FAIDUTTI, M., y VERSINI, C., *Le Manuscript de Turquet de Mayerne*, Audini, Lyon, 1974.
- FELIBIEN, A., *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres Arts qui en dépendent, avec un Dictionnaire des termes propres á chacun de ces Arts*, París, 1676. Ed. cons. Chez la Veuve & Jean Baptiste Coignard fils, París, 1697.
- FIORAVANTI, L., *Del compendio de'secreti rationali*, Venecia, 1564. Ed. cons. Venecia, 1675.
- FURETIÈRE, A., *Dictionnaire universel, contenant generalement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes des sciences et des arts*, La Haya, 1727 (4 vols.).
- GARCÍA FERNÁNDEZ, M. S., "Consola", en *Carlos IV, mecenas y coleccionista*, (catálogo de la exposición), Patrimonio Nacional, Madrid, 2009, pp. 326-327.

- GARGIOLLI, G., *Il parlare degli artigiani di Firenze. Dialoghi ed altri scritti*, G. C., Sansoni Editore, Florencia, 1876.
- GILBERT, C., *The life and work of Thomas Chippendale*, Studio Vista/Christie's, Londres, 1978.
- GINER DE LOS RÍOS, F., *Estudios sobre artes industriales*, Espasa Calpe, Madrid, 1926.
- GONZÁLEZ PALACIOS, A. (dirigido por), *Antiquariato. Enciclopedia delle Arti Decorative*, vols. II y III, Gruppo Editoriale Fabbri S. p. A., Milán, 1981.
- GONZÁLEZ PALACIOS, A., *Gli Arredi Francesi*, BNL Edizioni/Electa, Milán, 1995.
- GONZÁLEZ PALACIOS, A., "Concerning Furniture: Roman Documents and Inventories. Part I, c. 1600-1720", *Furniture History*, vol. XLVI, 2010, pp. 1-137.
- GUIFFREY, J., *Inventaire Général du Mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, II, 1885-1886.
- HARVARD, H., *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration. Depuis le XIII siècle jusqu'à nos jours*, IV, Maison Quantin, París, 1894.
- HAWTHORNE, J. G. y SMITH, C. S., *Theophilus on divers arts*, Dover Publications, Nueva York, 1979.
- HERACLIO, *De coloribus et artibus romanorum*, (s. X-XIII), en Merrifield, M. P., *Medieval and Renaissance Treatises on the Art of Painting* (1ª ed 1849), Dover Publications, Nueva York, 1999, pp. 165-257.
- HETHERGTON, P., *The painters manual of Dionysius of Fourna*, Sagitarius Press, Londres, 1974.
- HINTON, J. y HEGINBOTHAM, A., "Rediscovernig a sixteenth-century Burgundian cabinet at the J. Paul Getty Museum", *Burlington Magazine*, vol. CXLVIII, June, 2006, pp. 390-399.
- HOMERO, *Odisea*, ed. Antonio López Eire, traducción Luis Segalá y Estaella, Espasa Calpe, Madrid, 2002.
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, J., *La Real Casa del Labrador de Aranjuez*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2009b.
- KIRBY, J., "Glossary", en *Trade in artists materials, markets and commerce in Europe to 1750*, Archetype Publications Ltd., Londres, 2010, pp. 447-465..
- KJELLBERG, P., *Le Meuble Français et Européen du Moyen Âge a nos jours*, Les éditions de l'amateur, París, 1991.

- KROUSTALLIS, S. K., *Diccionario de Materias y Técnicas*, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Ministerio de Cultura, Madrid, 2008.
- LEAROYD, S., *English Furniture, Construction and Decoration 1500-1910*, Evan Brothers Ltd., Londres, 1981.
- LE BEGUE, J., *Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum*, (c. 1431), Ms. 6741 de la Biblioteca Nacional de París, en Merrifield, M. P., *Medieval and Renaissance Treatises on the Art of Painting* (1ª ed 1849), Dover Publications, Nueva York, 1999, pp. 1-321.
- LE BRUN, P., *Recueil des essais des merveilles de la peinture*, (1635), (Ms. de Bruselas), en Merrifield, M. P., *Medieval and Renaissance Treatises on the Art of Painting* (1ª ed 1849), Dover Publications, Nueva York, 1999, pp. 756-841.
- LEDOUX-LEBARD, D., *Versailles. Le Petit Trianon, le mobilier des inventaires de 1807, 1810 et 1839*, Les éditions de L'Amateur, París, 1989.
- LEDOUX-LEBARD, D., *Le Mobilier Français du XIX siècle. 1795-1889. Dictionnaire des ébénistes et menuisiers*, Les éditions de L'Amateur, París, 2000.
- LÓPEZ CASTÁN, A., “La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII. I.”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XVI, Madrid, 2004, pp. 129-150.
- LOUMYER, G., *Les Traditions Techniques de la Peinture Médiévale*, Noget-Le-Roi, París, 1920.
- LUCAS, A., *Ancient Egyptian Materials and Industries*, E. Arnold, Londres, 1962.
- MARIATEGUI, E., *Glosario de antiguos vocablos de arquitectura y de sus artes auxiliares*, Madrid, 1876.
- MARTÍNEZ CABEZAS, C. y RICO MARTÍNES, L. (dirs.), *Diccionario técnico Akal de conservación y restauración de bienes culturales*, Ediciones Akal, Madrid, 2003.
- MASSOT RAMIS D'AYREFLOR, M. J., *El Moble a les Illes Balears, segles XIII-XIX*, Institut Balear de Disseny, Palma de Mallorca, 1995.
- MELLADO, F. DE P., *Enciclopedia tecnológica. Diccionario de las artes y manufacturas de arquitectura, minas etc.*, Madrid 1856-1857.
- MERRIFIELD, M. P., *Medieval and Renaissance Treatises of the Arts of Painting*, (1ª ed. Londres, 1849), Dover Publications, Nueva York, 1999.
- MEYER, D., *Le mobilier de Versailles XVII^e et XVIII^e siècles*, I, Éditions Faton, Dijon, 2002

- MONTÓN, B., *Secretos de Artes Liberales y Mecánicas*, 1734. Ed. cons. Herederos de Martínez, Madrid, 1757.
- MORE AGUIRRE, D., *Cas Fuster: La familia Martí a través del seus documents*, Quaderns d'Estudis Tossens, Tossa de Mar, 2001.
- MUNAIZ Y MILLANA, M., *Manual de curiosidades artísticas y entretenimientos útiles*, Imprenta de Eusebio Aguado, Madrid, 1831.
- MUÑOZ VIÑAS, S., "Original written sources for the history of medieval painting techniques and materials: a list of published texts", *Studies in Conservation*, 1998, vol. 43, 2, pp. 114-124.
- MURDOCH, T., "The King's Cabinet-maker: the gilt wood furniture of James Moore the Elder", *Burlington Magazine*, vol. CXLV, 2003, pp. 408-420.
- MURDOCH, T., "Jean, René and Thomas Pelletier, a Huguenot family of carvers and gilders in England 1682-1726. Part II", *Burlington Magazine*, vol. CXL, 1998, pp. 732-742.
- NASH, S., "'Pour couleurs et autres choses prise de lui...': The Supply, Acquisition, Cost and Employment of Painters' Materials at the Bourgundian Court c. 1375-1419", en *Trade in artists materials, markets and commerce in Europe to 1750*, Archetype Publications Ltd., Londres, 2010, pp. 97-183.
- NEBRIJA, A. DE, *Diccionario latino-español*, Salamanca, 1492. Ed. facsímil Puvill, Barcelona, 1979.
- ORELLANA, V., *Tratado de Barnices y charoles*, Academia de Valencia de las Tres Bellas Artes, Valencia, 1755.
- ORDÓÑEZ, C., ORDÓÑEZ, L. y ROTAECHE, M., *El Mueble. Conservación y Restauración*, Nardini Editore, Fiesole (Florenca), 1997.
- PACHECO, F., *El Arte de la Pintura*, 1649. Ed. crítica de Bonaventura Bassagoda i Hugas, Cátedra, Madrid, 1990.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico y escala óptica*, 1715. Ed. cons. Aguilar, Madrid, 1988.
- PAOLINI, C. y FALDI, M., *Glossario delle Tecniche Artistiche e del Restauro*, Edizioni Palazzo Spinelli, Florenca, 2005.
- PIAMONTESE, A., *De secreti del Reverendo Donno Alessio Piamontese*, 1555. Ed. española consultada *Secretos del Reverendo Don Alexo Piamontés traducidos de lengua italiana en castellana, añadidos y enmendados en muchos lugares en esta última impresión*. Ed. María Fernández, Alcalá, 1647.

- PIERA, M. y MESTRES, A., *El Mueble en Cataluña*, Fundación Caixa Manresa/Angle Editorial, Barcelona, 1999.
- PIERA, M., “Muebles de ebanistería en las viviendas de Barcelona”, en *El mueble del siglo XVIII: nuevas aportaciones a su estudio*, Museu de les Arts Decoratives/Institut de Cultura de Barcelona/Associació per a l’Estudi del Moble, Barcelona, 2009, pp. 63-74.
- PLINIO, C. S., *Naturalis Historia, libri triginta septem*, siglo I d.C. Ed. francesa J. André, *Pline l’ancien. Histoire Naturelle*, Société d’Edition Les Belles Lettres, París, 1962.
- POMMET, P., *Histoire générale des drogues simples et composees*, París, 1694.
- REJÓN DE SILVA, D. A., *Diccionario de las nobles artes para la instrucción de los aficionados y usos de los profesores*, Imprenta de Antonio Espinosa, Segovia, 1788.
- RIFFAULT, J., *Manuel Théorique et Pratique du Peintre en Batimens, du Doreur et du Vernisseur*, Roret Libraire, París, 1825.
- RIENNEL, F., *The Practical Carver and Gilder’s Guide and Picture Frame-Maker’s Companion*, Brodie&Middleton, Londres, 1850.
- RITCHER, G. M. A., *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*, Phaidon, Londres, 1966.
- ROBERTS, H., “Unequall’d Elegance: Mayhew and Ince’s Furniture for James Alexander, 1st Earl of Caledon”, *Furniture History*, vol. XLV, 2009, pp. 101-143.
- RODRÍQUEZ BERNIS, S., *Diccionario de Mobiliario*, Ministerio de Cultura, Secretaría General de Publicidad, Información y Documentación, Madrid, 2006.
- ROSSELLO, T., *Della summa de segretti universali*, Venecia, 1555. Ed. cons. Giovanni Bariletto, Venecia, 1559.
- SÁENZ GARCÍA, M., *Manual Teórico-Práctico del Pintor, Dorador y Charolista*, E. Cuesta, Madrid, 1872. Ed. cons. Hijos de D. Cuesta, Madrid, 1902.
- SALZMAN, L. F., *Building in England down to 1540. Documentary History*, Oxford Univeristy Press, Nueva York, 1997.
- SAN ISIDORO DE SEVILLA *Etimologías* (c. 615). Versión española y notas de José Oroz y Manuel A., Marcos Casqueiro, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1982.
- SHERATON, T., *The Cabinet Dictionary*, Londres, 1803. Ed. cons. Praeger Publishers, Nueva York, 1970 (2 vol.).
- SMITH, C. S., y HAWTHORNE, J. G., *Mappae Clavicula. A little key to the world of medieval techniques*, The American Philosophical Society, Filadelfia, 1974.

- STALKER, J. Y PARKER, G., *A Treatise of Japanning and Varnishing*, Londres, 1688. Ed. cons. Tiranti, Londres, 1988.
- SUAREZ, M. G., *Memorias instructivas y curiosas sobre agricultura, comercio, industria, economía, química, sacadas de las obras que hast ahoy han publicado varios autores extranjeros y señaladamente las Reales Academias y Sociedades de Francia, Inglaterra, Alemania, Prusia y Grecia*, Pedro Marín, imp., Madrid, 1778.
- TEOFILO, *Schedula diversarium atrium*, (s. XI-XII). Ed. traducida y comentada por J. G. Hawthorne y C. S., Smith (1ª ed. 1963), Dover, Nueva York, 1979.
- TERREROS Y PANDO, E., *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes de las tres lenguas Francesa, Latina e Italiana*, Imprenta de la Viuda de Ibarra Hijos y Compañía, Madrid, 1786-1793 (4 vols.).
- THOMPSON, D.V., *The materials and techniques of medieval painting*, Dover Pub., Nueva York, 1956.
- THIRION, J., *Le Mobilier du Moyen Age et de la Renaissance en France*, Editions Faton, Dijon, 1998.
- TINGRY, J. F., *Traité théorique et pratique sur l'art de faire et appliquer le vernis*, G. J. Manget, Ginebra, 1803 (2 vol.).
- VACCARI, A. V., *Dentro il mobile*, Neri Pozza, Vicenza, 1992.
- VERLET, P., *Les Meubles Français du XVIII^e siècle*, vol. I, L'Oeil du Connaisseur, París, 1956.
- VERLET, P., *Le Mobilier Royal Français*, vol. I, Picard, París, 1990.
- VILLARQUIDE, A., *La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales*, Editorial Nerea, San Sebastián, 2004.
- VV. AA., *Carlos IV, mecenas y coleccionista*, catálogo de la exposición, Patrimonio Nacional, Madrid, 2009.
- VV. AA., *Decorated Surfaces on Ancient Egyptian Objects: Technology, Deterioration and Conservation (Preceedings of a Conference held in Cambridge, UK on 7-8 September 2007)*, Archetype Publications, Londres, 2010.
- VV. AA., *Painted Wood: Conservation and History*, The Getty Conservation Institute, Los Ángeles, 1998.
- VV. AA., *Moble Catalá*, (catálogo de la exposición) Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura/Editorial Electa, Barcelona, 1994.

- VV. AA., *Moble del segle XVI: moble per a l'etat moderna*, Ajuntament de Barcelona/ Institut de Cultura: DHUB/ Museu de les Arts Decoratives/Associació per a l'Estudi del Moble, Barcelona, 2011.
- VV. AA., *Trade in artists materials, markets and commerce in Europe to 1750*, Archetype Publications Ltd., Londres, 2010.
- WATIN, J. F., *L'Art de faire et d'employer le vernis ou l'art du vernisseur. Auquel on a joint ceux du Peintre & du Doreur*, Quillau, París, 1772.
- WECKER, H. J., *Les Secrets et Merveilles de Nature, Recueillies de Divers Auteurs*, 1627.
- YORKE, J., "The furnishing of Stafford House by Nicholas Morel. 1828-1830", *Furniture History*, vol. XXXIII, 1996, pp. 46-81.

2. BIBLIOGRAFÍA DORADO

- ADLARD, G., *Amye Robsart and the Earl of Leycester*, ed. John Russell Smith, Londres, 1870.
- AGUILÓ, M. P., "Muebles catalanes del primer tercio del siglo XVI", *Archivo Español de Arte*, vol. 47, nº 187, 1974, pp. 249-272.
- AGUILÓ, M. P., "Cordobanes y guadamecíes", en Bonet Correa A. (coord.), *Historia de las Artes Aplicada e Industriales en España*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 331-336.
- AGUILÓ, M. P., *El mueble clásico español*, Cátedra, Madrid, 1987.
- AGUILÓ, M. P., Mobiliario en el siglo XVII, en *Mueble Español Estrado y Dormitorio*, (catálogo de la exposición), Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, Madrid, 1990, pp. 103-132.
- AGULLÓ Y COBO, M., *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Universidad de Granada, Granada, 1978a.
- AGULLÓ Y COBO, M., *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores, de los siglos XVI al XVIII*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1978b.
- AGULLÓ Y COBO, M., *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, Madrid, 1981.
- ALCOLEA, S., "Muebles y Artesonados", *Artes Decorativas en la España Cristiana. Siglos XIX-XIX. Ars Hispaniae*, vol. XX, Plus-Ultra, Madrid, 1975, pp. 293-312.
- ALCOLEA, S., "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. XIV, 1959-1960, pp. 287-347.

- ALCOUFFE, D., *Restauration de Mobilier*, Office du livre, Friburgo, 1982.
- ALLAN, W., J., "Persian Metal Technology 700-1300 A.D.", *Oxford Oriental Monographs*, nº 2, 1979, pp. 23-24.
- ANDERSON, C., M., "W. Bryson and the Firm of Holland and Sons", *Furniture History*, vol. XLI, 2005, pp. 217-231.
- ARISTÓFANES, *Las Aves*, Ed. Francisco Rodríguez Adrados, Cátedra, Madrid, 2005.
- ARIZZOLI-CLEMENTEL, P. y SAMOYAUULT, J. P., *Le mobilier de Versailles, chefs d'œuvre du XIX^e siècle*, Éditions Faton, Dijon, 2009.
- ATENEO DE NÁUCRATIS, *Banquete de los Eruditos*, (s. III d. C.). Introducción, traducción y notas de Lucía Rodríguez-Noriega Guillén, Editorial Gredos, Madrid, 1998 (libros I-V) y 2006 (libro VI).
- AUMALE, HENRI D'ORLEANS, DUC D', *Inventaire de Tous les meubles du cardinal Mazarin: dressé en 1653, et publié d'après l'original, conservé dans les archives de Condé*, Impr. De Whittingham et Wilkins, Londres 1861.
- BALDINUCCI, F., *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Florencia, 1681.
- BARBOLINI FERRARI, E., *Mobili Impero. Il Neoclassicismo tra Emilia e Lombardia*, Calderini Edagricole, Bologna, 2000.
- BARBOLINI FERRARI, E., *Mobili Dipinti*, Icaro Edizioni, Modena, 2004.
- BARRACHINA I NAVARRO, J., "El moble gòtic català d'ús domèstic", en *Moble Català* (catálogo de la exposición), Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura/Editorial Electa, Barcelona, 1994, pp. 21-43; 167-171; 186-189; 190-194; 197-198; 202.
- BARRIO MOYA, J. L., "Mateo Esteban, un platero alcarreño en el Madrid de Carlos II", *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, nº 20, 1993, pp. 327-338.
- BARRIO MOYA, J. L., "El hidalgo madrileño Don Francisco del Campo, sumiller de cava de la reina Mariana de Austria y el inventario de sus bienes (1690)", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 43, 2003, pp. 567-588.
- BARRIO MOYA, J. L., "El caballero vizcaíno D. Fernando de Llano, tesorero general de sisas del Ayuntamiento de Madrid en tiempos de Felipe V y los bienes de su Carta de dote (1746)", *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, vol. 60, nº 2, 2004, pp. 473-481.
- BARRIO MOYA, J. L., "El inventario de bienes de Doña Francisca Dávila y Zúñiga tercera marquesa de Mirabal (1659)", *Ars et Sapientia*, nº 18, 2005, pp. 101-118.

- BARRIO MOYA, J. L., “El inventario de los bienes de Dionisio Sánchez Escobar, un batido de oro palentino en el Madrid de Felipe V (1746)”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 76, 2005, 509-517.
- BARRIO MOYA, J. L., “Doña Ana María Velasco y de la Cueva, X Condesa de Siruela y el inventario de sus bienes (1680)”, *XXXIII Coloquios de Extremadura*, 2006, pp. 1-18.
- BARRIO MOYA, J. L., “La señora torrejonense Doña Isabel de Belesar y el inventario de sus bienes”. *Quinto Congreso del Instituto de Estudios Históricos del sur de Madrid Jiménez Gregorio*, 2007.
- BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La Policromía Barroca en Álava*, Diputación Foral de Álava, 2001.
- BATTONI, L. (coord.), *Tesori Restaurati. Uno stipo e due regitorciere lignee del XVII secolo*, EDIFIR-Edizioni Firenze, Florencia, 2006.
- BEARD, G., “Kentian Furniture by James Richards and others”, *Apollo*, vol. CLVI, nº 491, 2003, pp. 37-41.
- BEARD, G., y GOODISON, J., *English Furniture. 1500-1840*, Phaidon-Christie's, Oxford, 1987.
- BERTHELOT, M., *Archéologie et Histoire des Sciences*, Philo Press, Amsterdam, 1968.
- BEURDELEY, M., *Jacob et son temps*, Éditions Monelle Hayot, Saint-Rémy-en l'Eau, 2002.
- BICKERSTETH, J., “The Restoration of two Egyptian Revival Chairs”, *ICCM Bulletin*, vol. 13, 1987, pp. 77-88.
- BONNAFFÉ, E., *Inventaire des meubles de Catherine de Médicis en 1589*, Auguste Aubry, París, 1874.
- BORGHINI, R., *Il Riposo*, Giorgio Marescotti, Florencia, 1584. Ed. cons G. Olms, Hildesheim, 1969.
- BOTTINEAU, Y., *El Arte Cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986.
- BORDINI, S., *Materia e Imagen*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1995.
- BOSSI, K. (coord.), *Importante collezione proveniente da un Palazzo di Caserta*, Porro &C., Milán, 2006.
<http://porroartconsulting.it/Aste/Cataloghi/%28catalogue%29/212>
- BOSTWICK, D., “The French Walnut Furniture at Hardwick Hall”, *Furniture History*, vol. XXXI, 1995, pp. 1-6.

- BOUDRY, G., “Chatard peintre-doreur du Garde-Meuble”, *L’Estampille-L’Object d’Art*, nº 387, 2004, pp. 66-76.
- BRUQUETAS GALÁN, R., “Los gremios, las ordenanzas, los obradores”, en *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, GEIIC, Madrid, 2004, pp. 1-22.
- BRUQUETAS GALÁN, R., “Los tableros de pincel. Técnicas y materiales”, en *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, GEIIC, 2004, pp. 1-15.
- BRYANT, J., “The Midas temptation: Conserving gilded furniture at Chiswick House and Kenwood”, en *Gilding: Approaches to Treatment: a joint conference of English Heritage and the United Kingdom Institute for Conservation, 27-28 September 2000*, James & James, Londres, 2002, pp. 1-7.
- BUCKELL POS, T., “Tatham in Italy”, *Furniture History*, vol. XXXVIII, 2002, pp. 58-83.
- CALLEJÁ GALERA, L., “Les arquetes italianes del segle XVI amb pastiglia del Museu de les Arts Decoratives de Barcelona”, en *Moble del segle XVI: moble per a l’etat moderna*, Ajuntament de Barcelona/ Institut de Cultura: DHUB/ Museu de les Arts Decoratives/Associació per a l’Estudi del Moble, Barcelona, 2011, pp. 105-110.
- CAMPBELL, C., *Love and Marriage in Renaissance Florence. The Courtland Wedding Chests*, The Courtland Gallery/Paul Holberton Publishing, Londres, 2009.
- CANTOS MARTÍNEZ, O., “Las decoraciones en relieve. El brocado aplicado. Ejemplo práctico”, en *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, GEIIC, 2004, pp. 1-19.
- CARRASÓN LÓPEZ DE LETONA, A., “Preparaciones, dorado y policromía de los retablos de madera”, en *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, GEIIC, 2004, pp. 1-18.
- CARDIÑANOS BADECI, I., “Los Maestros Doradores Madrileños y sus Ordenanzas”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. XXIV, 1966, pp. 239-251.
- CARLIER, Y., *Le Boudoir de Marie-Antoniette à Fontainebleau*, Smogoy, París, 2006.
- CASTLE, G., “The France Family of Upholsterers and Cabinet-makers”, *Furniture History*, vol. XLI, 2005, pp. 25-45.
- CASTELLANOS RUÍZ, C., “El mueble del Renacimiento”, en *Mueble español, estrado y dormitorio* (catálogo de la exposición), Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, Madrid, 1990, pp. 59-84.

- CASTELLANOS RUÍZ, C., “Decoración y mobiliario en España en el siglo XVIII”, en *Siglo XVIII. España. Sueño de la razón*, (catálogo de la exposición), SCEACEX/Fundación Arte Viva, Madrid, 2002, pp. 382-415.
- CESSION, C., “The Surface Layers of Barocco Gildings”, *Cleaning, Retouching and Coatings*, Preprints to the Brussels Congress, International Institute for Conservation of Artistic and Historic Works of Art (IIC), Londres, 1990, pp. 30-35.
- CHATEAU, M. R., *Monografía de la Pintura y ligera reseña acerca del dorador y vidriero*, Imprenta de Rafael Arnoz, Madrid, 1871.
- CHIARUGI, S., *Galleria del Lavori 1791. Due tavolini alla moda per Maria Luisa di Borbone Granduchessa di Toscana*, S. P. E. S., Florencia, 2009.
- CHILD, G., *World Mirrors*, Sotheby's Publications, Londres, 1990.
- “Christopher Dresser. Side Chair” (1944.529), *Hellbrunn Timeline of Art History*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2000.
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1994.529>
[Consulta: 2 de Octubre de 2011]
- CICERON, M. T., *Filípicas*. Ed. Cons. Walter C. A. y Walter, M. A., Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1969.
- CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *El Pedagogo*. Ed. Ángel Castiñeira Fernández. Traducción y notas Joan Sariol Díaz, Gredos, Madrid, 1988.
- COLLE, E., *Il Mobile Barroco in Italia*, Electa, Milán, 2000.
- COLLE, E., *Il Mobile di Corte a Lucca*, María Paccini Fazi Editore, Lucca, 2005.
- CONSIDINE, B., “The gilder's art in eighteenth century France”, *Gilded Wood. Conservation and History*, Sound View Press, Madison (Connecticut), 1991, pp. 87-99.
- CONSTANTINO FIORATTI, H., *Il mobile italiano dall'antichità allo stile Impero*, Giunti Editore S. p. A, Florencia-Milán, 2004.
- COURTNEY, J., “Preparing for Morris. The Treatment of a Philip Webb Painted, Silvered Chest”, *V&A Conservation Journal*, nº 19, 1996.
<http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-19/>
[Consulta: 14 de Julio de 2013]
- DABROWA, B., “Three Gilded Frames for the New Paintings Galleries at the Victoria and Albert Museum”, *Conservation News*, nº 46, 2004.
<http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-46/the-conservation-of-three-gilded-frames-for-the-new-paintings-galleries-at-the-victoria-and-albert-museum/>
[Consulta: 3 de Abril de 2014]

- DARBY, M., *British Art in the Victoria and Albert Museum*, Philip Wilson Publishers Ltd., Londres, 1983.
- DUDLEY, D. y WOOD, L., “The weeping women’ commode and other orphaned furniture at Stourhead by the Chippendales, senior and junior”, *Furniture History*, vol. XLVII, 2011, pp. 47-124.
- DOREY, H., “A Catalogue of the Furniture in Sir John Soane’s Museum”, *Furniture History*, vol. XLIV, 2008, pp. 21-269.
- DROGUET, A., *Nicolas Petit 1732-1791*, Editions de l’Amateur, París, 2001.
- DRURY, M., “Early Eighteenth-Century Furniture at Erddig”, *Apollo*, vol. CVIII, nº 197, 1978, pp. 46-55.
- ELLWOD, G., “James Newton”, *Furniture History*, vol. XXXI, 1995, pp. 129-205.
- ELLWOOD, G., “Three tables by Philip Webb”, *Furniture History*, vol. XXXII, 1996, pp. 127-141.
- FAENSON, L. (dirigido por), *Cassoni italiani delle collezioni d’arte dei musei sovietici*, Editoriale Umbra, Foligno (Perugia), 1983.
- FAIRCLOUGH, O., “In the richest and most elegant manner: a suit of furniture for Clive of India”, *Furniture History*, vol. XXXVI, 2000, pp. 102-115.
- FALOMIR FAUS, M., *La Pintura y los Pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1994.
- FEDUCHI, L., *El mueble español*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1969.
- FEDUCHI, L., *Historia del mueble*, Ed. Blume, Barcelona, 1986.
- FENNIMORE, D. C., Gilding Practices and Processes in Nineteenth-century American Furniture, en *Gilded Wood. Conservation and History*, Sound View Press, Madison (Connecticut), 1991, pp. 139-155.
- FERNÁNDEZ BAYTON, G., *Inventarios Reales. Testamentaría del Rey Carlos II. 1701-1703*, Museo del Prado, Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1981 (2 vol.).
- FORNI, U., *Manuale del Pittore Restauratore*, Successori Le Monnier, Florencia, 1866.
- FORRAY-CARLIER, A., *Le mobilier du musée Carnavalet*, Éditions Faton, Dijón, 2000.
- GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del arte en Castilla, Pintores*, vol. II, Seminario de Arte y Arqueología, Valladolid, 1946.

- GARCÍA FERNÁNDEZ, M. S., “Consola”, en *Carlos IV. Mecenas y Coleccionista* (catálogo de la exposición), Patrimonio Nacional, Madrid, 2009, pp. 215-216.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, M. S., “Silla”, en *Carlos IV, Mecenas y Coleccionista* (catálogo de la exposición), Patrimonio Nacional, Madrid, 2009, pp. 218-219.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, M. S., “Silla”, en *Carlos IV, Mecenas y Coleccionista* (catálogo de la exposición), Patrimonio Nacional, Madrid, 2009, pp. 320-321.
- GEISLER, T., “Discoveries on a pair of cassoni”, *Conservation Journal Online*, nº 55, 2007, PP. 8-10.
<http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-55/discoveries-on-a-pair-of-cassoni/>
 [Consulta: 17 de enero de 2011]
- GESTOSO PÉREZ, J., *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, vol. II, Sevilla, 1900.
- GOLDBERG, R., “Don Fernando Cortés, III Marqués del Valle: su boda con Doña Mencía de la Cerda y el Inventario de bienes de 1602”, *Boletín del Archivo General de la Nación*, México, 1968, pp. 7-42.
- GÓMEZ, M., “Los materiales de la policromía: empirismo y conocimiento científico”, en *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, GEIIC, 2004, pp. 1-20.
- GÓMEZ ESPINOSA, T., “La policromía de los retablos. Estilos y evolución”, en *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, GEIIC, 2004, pp. 1-21.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., “Cofradías y Gremios Zaragozanos en los siglos XVI y XVII. La cofradía de San Lucas de Pintores”, *Cuadernos de Aragón II*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1967, pp. 125-140.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, E., *Tratado del dorado y su policromía*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1997.
- GONZÁLEZ PALACIOS, A., *Mobili D'Arte. Storia del Mobile dal'500 al 900*, Fabri Editori, Milán, 1990.
- GONZÁLEZ PALACIOS A., *Il mobile in Liguria*, Sagep, Génova, 1996a.
- GONZÁLEZ PALACIOS, A., *I Mobili Italiani. Il patrimonio artistico del Quirinale*, B N L Edizioni, Milán, 1996b.
- GONZÁLEZ PALACIOS, A., *Il tempio del gusto*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2000.
- GONZÁLEZ PALACIOS, A., *Arredi e Ornamenti alla Corte di Roma*, Mondadori Electa, S. p. A, Milán, 2004.

- GOODISON, J., “Thomas Chippendale The Younger At Stourhead”, *Furniture History*, vol. XLI, 2005, pp. 57-117.
- GREEN, M., “Thirty Years of Gilding at the Victoria and Albert Musuem”, en *Gilded Wood. Conservation and History*, Sound View Press, Madison (Connecticut), 1991, pp. 239-249.
- GREGORY, M., “A review of English Gilding Techniques: Original Source Material about Picture Frames”, en *Gilded Wood. Conservation and History*, Sound View Press, Madison (Connecticut), 1991, pp. 109-119.
- GRIBBIN, D., “Conserving the Chiswick side tables: a challenge for English Heritage”, *Gilding. Approaches to treatment: a joint conference of English Heritage and the United Kingdom Insitute for Conservation, 27-28 September, 2000*, James & James, Londres, 2002, pp. 75-83.
- GUIDOTTI, A. M. A., *Nuovo Trattato di qualsivoglia sorte di Vernici comunemente dette della Cina*, Lelio dalla Volpe, Bologna, 1764.
- GUIFFREY, J., *Comptes des Bâtiments du Roi sous le regne de Louis XIV (1664-1715)*, vol. I- Colbert 1664-1680, Imprimerie National, París 1881.
- HATCHFIELD, P. Y NEWMAN, R., “Ancient Egyptian gilding methods”, en *Gilded Wood. Conservation and History*, Sound View Press, Madison, Connecticut, 1991, pp. 27-47.
- HERNANSANZ MERLO, A., “Materiales y Técnicas de la Escultura”, en *La Escultura del Renacimiento en Aragón*, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar/Obra Social de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1993, pp. 57-63.
- HERODOTO, *Historia de Grecia*. Introducción Francisco Adrados, traducción y notas Carlos Schrader, Gredos, Madrid, 1992 (L. I) y 1989 (L IX).
- HERRANZ, E., *Historia del mueble dorado*, Imprenta Ideal, Madrid, 1981.
- HIGGINS, R., “Analysis and Restoration of an Italian Cassone c. 1400”
http://www.bafra.org.uk/html_pages/articles_cassone.html
[Consulta: 12 de Enero de 2010]
- HOMERO, *Ilíada*. Ed. Antonio López Eire, Cátedra, 2004.
- HOPE, T., *Household Furniture and Interior Decoration*, Londres, 1807.
- HÜCKEL, A., “Picture Frames in the Nineteenth Century”, en *Gilded Wood. Conservation and History*, Sound View Press, Madison (Connecticut), 1991, pp. 119-127.
- JENOFONTE, *Helénicas*. Ed. cons. Introducción, traducción y notas Orlando Guntiñas Tuñón, Gredos, Madrid, 1994.

- JONES, D., “William Trotter’s Furniture for the ‘Chinease’ Rooms at Kinfauns Castle Perthshire”, *Furniture History*, vol. XXXIII, 1997, pp. 240-253.
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, J., “Rinconera”, *Carlos IV. Mecenas y Coleccionista*, (catálogo de la exposición), Patrimonio Nacional, Madrid, 2009a, pp. 326-327.
- JUNQUERA MATO, J. J., “Mobiliario de los siglos XVIII y XIX”, en *Mueble Español. Estrado y Dormitorio*, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, Madrid, 1990, pp. 133-161 y 298-351.
- JUNQUERA MATO, J. J., “Artes Decorativas” en *Colección Banco Hispano Americano*, Fundación Banco Hispano Americano, Madrid, 1991, pp. 97-143.
- JUNQUERA MATO, J. J., “Mobiliario” en *Las Artes Decorativas en España II, Summa Artis*, vol. XLV, Espasa Calpe, Madrid, 1999, pp. 389-461.
- JUNQUERA MATO, J. J., “Artes Decorativas”, en *Colección Central Hispano. Del Renacimiento al Romanticismo*, Fundación Central Hispano, Barcelona, 1996, pp. 175-285.
- KEARSLEY B., W., “Thomas Restoration Workshop”, *The Furniture History Society*, nº 119, 1995.
- KISLUK-GROSHEIDE, D. O., “Card table”, en *European Furniture in the Metropolitan Museum of Art. Highlights of the Collection*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2006, pp. 92-93.
- KISLUK-GROSHEIDE, D. O., “Side chair”, en *European Furniture in the Metropolitan Museum of Art. Highlights of the Collection*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2006, pp. 202-204.
- KISLUK-GROSHEIDE, D. O., “Frame”, en *European Furniture in the Metropolitan Museum of Art. Highlights of the Collection*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2006, pp. 241-242.
- KOEPPE, W., “Table”, en *European Furniture in the Metropolitan Museum of Art. Highlights of the Collection*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2006, pp. 168-169.
- LARRUGA Y BONETA, E., *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*, vol. IV, Imprenta Espinosa, Madrid, 1787-1800.
- LEBEN, U., “An Armchair and Folding Screen for the Comte D’Artois at Bagatelle”, *Furniture History*, vol. XLIII, 2007, pp. 127-143.
- LEDOUX-LEBARD, D., *Le Grand Trianon. Meubles et objets d’art*, Éditions des Musées Nationaux-F. de Nobeles, París, 1975.

- LESPINASSE, R. D. y BONNARDOT, F., *Les Métiers et Corporations de la Ville de Paris. XIII^e siècle. Le Livre des Métiers d'Étienne Boileau*, Imprimerie Nationale, Paris, 1879.
- LODI, R. y MONTINARI, A., *Repertorio della Cornice Europea*, Galleria Roberto Lodi, Modena, 2003.
- LÓPEZ NAVÍO, JOSÉ, “Velázquez tasa los cuadros de su protector don Juan de Fonseca”, *Archivo Español de Arte*, 1961, pp. 53-84.
- LÓPEZ CASTÁN, Á., “Los mozos de oficio de la Real Tapicería y la creación de los muebles para la *Jornada de Barcelona* de 1802”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 20, 2008, pp. 127-142.
- LÓPEZ ZAMORA, E. y DALMAU MOLINER, C., “Materiales y técnicas de dorado a través de las antiguas fuentes documentales”, *PH61, Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, XV, nº 61, 2007, pp. 110-128.
- LUNGINGH SCHEURLEER, TH. H., *Pierre Gole ébéniste de Louis XIV*, Éditions Faton, Dijon, 2005.
- LUCRECIO, *La Naturaleza*. Introducción, traducción y notas de Francisco Socas, Gredos, Madrid, 2003.
- MADURELL MARIMÓN, J. M., “Pedro Nunyes y Enrique Fernandes Pintores de Retablos: Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. II, 1944, p. 7-65.
- MADURELL MARIMÓN, J. M., “El arte en la comarca alta de Urgel”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 4, 1946, pp. 9-172, 297-416.
- MADURELL MARIMÓN, J. M., “Regesta documental de pintores, siglos XIII-XVI”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. IV 1949, pp. 9-325.
- MAËS, A., “L’amueblement du Salon d’Apollon, XVII^e-XVIII^e Siècle», *Bulletin du Centre de Recherche de Versailles*, 2013.
<http://crvc.revues.org/12144;DOI:10.400/crvc-12144>.
[Consulta: 27 de enero de 2014]
- MAINAR, J., *Vuit segles de moble català*, Rafael Dalmau, Barcelona, 1989.
- MARCIAL, M. V., *Epigramas*. Introducción, traducción y notas de Juan Fernández Valverde y Antonio Ramírez de Verdaguer, Gredos, Madrid, 1997.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “La policromía en la escultura castellana”, *Archivo Español de Arte*, XXVI, 1953, pp. 295-312.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura Barroca Castellana*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1959.

- MARTÍ Y MONSÓ, J., “Pleitos de artistas. Un retablo para la iglesia de San Juan de Pedraza”, *BSCE*, 1907-1908, pp. 362-366 y 380-384.
- MC. GRATH, M., “Conservation of an Important Eighteenth-Century Frame”, en *Gilded Wood. Conservation and History*, Sound View Press, Madison (Connecticut), 1991, pp. 357-367.
- MELEGATI, L., *Saper vedere il mobile di Antiquariato*, Mondadori, Milan, 2009.
- MOYER, C., “Conservation Treatments for Border and Freehand Gilding and Bronze-Powder Stencilling and Freehand Bronze”, en *Gilded Wood. Conservation and History*, Sound View Press, Madison (Connecticut), 1991, pp. 331-343.
- MOYER, C. y HANLON, G., “Conservation of the Danault Mirror: An Acrylic Emulsion Compensation System”, *Journal of The American Institute for Conservation*, vol. 35, nº 3, 1996, pp. 185-196.
- MIQUEL I BADIA, F., “Historia del Mueble, tejido, bordado y tapiz”, *Historia General del Arte*, vol. VIII, Barcelona, 1987, pp. 1-184.
- MITCHELL, P. y ROBERTS, L., *A History of European Picture Frames*, Murrell Holberton Publishers Ltd., Londres, 1996a.
- MITCHELL, P. y ROBERTS, L., *Frameworks*, Murrell Holberton Publishers Ltd., Londres, 1996b.
- MOREY, M. y COLL, M., “El taller de l’ebenista i els oficis que l’envoltan”, *El Moble a Mallorca. Estat de la qüestió*, catálogo de la exposición, Consell de Mallorca, Palma de Mallorca, 2009.
- MURDOCH, T., “A French Carver at Norfolk House: The Mysterious Mr. Cuenot”, *Apollo*, nº 252, June, 2006, pp. 54-65.
- MURO OREJÓN, A., “Pintores y doradores”, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VIII, Sevilla, 1935.
- MUSSEY, R. D., “Verte Antique Decoration on American Furniture. History, Materials, Technical Investigations”, en *Painted Wood: History and Conservation*, The Getty Conservation Institute, Los Ángeles, 1998, pp. 242-255.
- NUNES, F., *Arte da pintura. Symmetria, e perspectiva*, Lisboa, 1615.
- OROSI, G., *Dizionario Pratico di Scienze e d’industrie: Repertorio tecnologico di cognizioni utili ad ogni classe de persone*, vol. 2, Livorno, 1860.
- PAGÈS-CAMAGNA, S., y GUICHARD, H., “Egyptian colours and pigments in French collections: 30 years of physicochemical analyses on 300 objects”, en *Decorated Surfaces on Ancient Egyptian Objects. Technology, Deterioration and Conservation (Proceedings of a conference held in Cambridge, UK on 7-8 September 2007)*, Archetype Publications Ltd., Londres, 2010, pp. 25-32.

- PALLOT, B .G. B., *The Art of the Chair in Eighteenth-Century France*, A. C. R.-Gismondi Editeurs, París, 1989
- PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*. Introducción, traducción y notas de María Cruz Herrero Ingelmo, Gredos, Madrid, 1994.
- PÉREZ-HITA, H., *La Colección Alorda-Derksen. Marcos de los siglos XVI-XVIII*, Igol, S.A., Barcelona-Londres, 2006.
- PÉREZ PASTOR, C., “Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas”, *Memorias de la Real Academia Española*, vol. XI, Madrid, 1914.
- PÉREZ SEDANO, F., *Datos Documentales Inéditos para la Historia del Arte Español. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo*, I, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1914.
- PERRAULT, G., «Restauration d’un somptueux lit empire», *L’Estampille*, nº 206, 1987, pp. 12-17.
- PERRAULT, G., “Les Procèdes de Dorure”, *L’Estampille*, nº 212, 1988, pp. 26-31.
- PERRAULT, G., *Dorure et polychromie sur bois*, Éditions Faton, Dijón, 1997.
- PIERA, M., “El mobiliari neoclàssic a Catalunya”, en *Moble Català* (catálogo de la exposición) Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura/Editorial Electa, Barcelona, 1994, pp. 71-80.
- PÍNDARO, *Odas y fragmentos: olímpicas, píticas, nemeas, ístmicas, fragmentos*. Introducción general de Emilia Ruiz y Amezua, traducción y notas Alfonso Ortega, Gredos, Madrid, 1995.
- PISTOI, M. L., “Los metales”, en Maltese, A. (coord.), *Las Técnicas Artísticas*, Cátedra, Madrid, 1985.
- PLENDERLEITH, *Il restauro e la conservazione degli oggetti d’arte e d’antiquariato*, Ed. Mursia, Milán, 1986.
- POPE-HENNESSY, J. y CHRISTIANSEN, K., “Secular Painting in 15th Century Tuscany: Birth Trays, Cassone Panels and Portraits”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 38, nº 1 (Summer 1980).
- POWELL, C., “Original Gilding and Over-Gilding. The examination of the layers on an important English eighteenth century chair”, *The Conservator*, nº 23, 1999, pp. 30-36.
- POWELL, C., MALLINSON, F. Y ALLEN, Z., “An overview of the gilded objects treated for the British Galleries”, *Conservation Journal*, nº 39, 2001, pp. 10-11.

- POWELL, C., “Working with gilded furniture for the British Galleries at the V&A”, en *Gilding. Approaches to treatment: a joint conference of English Heritage and the United Kingdom Institute for Conservation*, 27-28 September 2000, James & James, Londres, 2002, pp. 67-75.
- POWELL, C. Y ALLEN, S., “Picture and Mirror Frames: Reflections on Treatment. Past, Present and Future”, *Conservation News*, nº 50, 2005.
<http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-50/picture-and-mirror-frames-reflections-on-treatment-past,-present-and-future/>
 [Consulta: 9 de Febrero de 2009]
- POWELL, C. y ALLEN, Z., *Italian Renaissance Frames at the V&A. A Technical Study*, Elsevier-Heinemann, Oxford, 2010.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, A., “Ordenanzas de Pintores”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, vol. IX, 1915.
- RAVANEL, C.N., “Painted Italian Picture Frames in the Samuel H. Kress Foundation Collection at the National Gallery of Art”, *Painted Wood: History and Conservation*, The Getty Conservation Institute, Los Ángeles, 1998, pp. 100-110.
- RIDLY, N., “Neoclassical Designs in Penwork”, *Furniture History*, vol. XXXVII, 2001, pp. 51-67.
- RIDLY, N., “Penwork”, *Magazine Antiques*, sept. 2004,
http://findarticles.com/p/articles/mi_m1026/is-3-166/ai_n6190030
 [Consulta: 23 de Junio de 2009]
- RIFAI, M. M. Y EL HADIDI, N. M. N., “Investigation and análisis of three gilded wood samples from the tomb of Tutankhamum”, en *Decorated Surfaces on Ancient Egyptian Objects. Technology, Deterioration and Conservation (Proceedings of a conference held in Cambridge, UK on 7-8 September 2007)*, Archetype Publications Ltd., Londres, 2010, pp. 16-25.
- RIVERS, S. y UMNEY, N., *Conservation of Furniture*, Butterworth Heinemann, Oxford, 2003.
- ROBERTS, H., *For the King's Pleasure. The Furnishings and Decoration of George IV's Apartments at Windsor Castle*, Royal Collection Enterprises Ltd., Londres, 2001.
- ROBERTS, H., “Thrones Revisited”, *Furniture History*, vol. XLIII, 2007, pp. 43-55.
- ROBERTS, H., “Precise and Exact in the Minutest Things of Taste and Decoration: The Earl of Kerry's Patronage of Ince & Mahew”, *Furniture History*, vol. XLIX, 2013, pp. 1-145.
- ROBERTS, L., «Notes on John Singer Sargent's Frames», 1998

<http://www.npg.org.uk/research/programmes/the-art-of-the-picture-frame/artist-sargent.php> [Consulta: 21 de Septiembre de 2011]

- ROBERTS, L., "Whistler's Correspondence", September 2003
<http://www.npg.org.uk/research/programmes/the-art-of-the-picture-frame/artist-whistler.php>
[Consulta: 29 de Junio de 2011]
- ROBERTS, L., "Framing references in Dante Gabriel Rosseti's correspondence", November 2004
<http://www.npg.org.uk/research/programmes/the-art-of-the-picture-frame/artist-rossetti.php>
[Consulta: 10 de Septiembre de 2011]
- ROCA, J. M., "Inventaris" (II), *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. 13, nº 100-101, Julio a Diciembre, 1928, pp. 386-393.
- RODRÍGUEZ BERNIS, S., "El Mueble Medieval", en *Mueble Español Estrado y Dormitorio* (catálogo de la exposición), Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, Madrid, 1990, pp. 23-58.
- ROWELL, C., "The King's Bed and its furniture at Knole", *Apollo*, nº 513, November, 2004, pp. 58-65.
<http://www.highbeam.com/doc/1G1-124941560.html>
[Consulta: 2 de abril de 2011]
- SABATELLI, F., (dirigido por), *La Cornice italiana. Dal Rinascimento al Neoclassico*, Electa, Milán, 1992.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Inventarios Reales. Bienes Muebles que pertenecieron a Felipe II. Archivo Documental Español*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1956-1959.
- SÁNCHEZ CARO, I., *El artista práctico. Manual que trata de pintura, dorado, plateado y estuco*, Juan Oliveres, Barcelona, 1857.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M. L., "Decoraciones de Grutescos", en *Carlos IV. Mecenas y Coleccionista* (catálogo de la exposición), Patrimonio Nacional, Madrid, 2009, pp. 274-276.
- SÁNCHEZ MESA, D., *Técnica de la escultura policromada granadina*, Universidad de Granada, Granada, 1971.
- SAUERBERG, M. L., "The Coronation Chair revisited", *Studies in Conservation*, vol. 50, nº 3, 2005, pp. 230-233.
- SAVORY, C. H., *The Practical Carver and Gilder's Guide*, 1870. Ed. cons. Kent & co., Londres, 1881.

- SAWICKI, M., “The Visit of the Queen of Sheba to King Solomon by Edward Poynter. The Frame Revisited”, *AICCM Bulletin*, 2000, pp. 21-32.
http://aiccm.org.au/sites/default/files/docs/Bulletin2000/Sawicki_Bulletin_2000_Vol25.pdf
[Consulta: 16 octubre de 2010]
- SCHLOSSER, J., *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Cátedra, Madrid, 1993.
Semanario económico compuesto de noticias prácticas, curiosas y eruditas, de todas ciencias, artes y oficios, Madrid, 1765-1778.
- SERCK-DEWAIDE, M., “Relief Decoration on sculptures and paintings from the thirteenth to sixteenth century: Technology and Treatment”, en *Cleaning, Retouching and Coatings. Preprints of the Contributions to the Brussels Congress, 3-7 September 1990*, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), Londres, 1990, pp. 36-40.
- SHEASBY, S., “An investigation into a glitwood stand to a pietra dura casket belonging to the Royal Collection”, *Conservation News*, nº 72, 2000, pp. 30-32.
- SHELTON, C. A., “A Short Primer on the White-Painted Furnishings of Eighteenth-Century Philadelphia”, en *Painted Wood: History and Conservation*, The Getty Conservation Institute, Los Ángeles, 1998, pp. 217-226.
- SIMON, J., “A Guide to picture frames at Knole, Kent”, 1998
www.npg.org.uk/research/programmes/the-art-of-the-picture-frame/guides-knol
[Consulta: 20 de Marzo de 2013]
- SIMON, J., “British picture framemakers, 1600-1950”, National Portrait Gallery, 2007. Publicación digital
<http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers.php>
[Consulta: 20 de enero de 2013]
- SMITH, J., *The Panorama of Science and Art*, Caxton Press, Londres, 1828.
- SPON, E., *Spon's Mechanics' Own Book*, E. & F. N. Spon, Londres, 1886.
- SUETONIO, C., *Vida de los doce Césares*. Traducción y notas de Rosa María Agudo Cubas, Gredos, Madrid, 1992.
- TAYLOR, M., *The Painter's, Gilder's and Varnisher's Manual*, 1827, Ed. cons. M. Taylor, Londres, 1836.
The Manolo March Catalog From San Garcelan, Mallorca, Christie's, Londres, 2009
<https://archive.org/stream/ManoloMarchCollection#page/n37/mode/2up>
[Consulta: 27 de junio de 2011]
- THORNTON, P. y TOMLIN M., “The furnishing of Ham House”, *Furniture History*, vol. XVI, 1980, pp. 1-191.

- TIMÓN TIEMBLO, M. P., *El Marco en España*, PEA, S. A., Madrid-Humanes, 2000.
- TRAMOYERES BLASCO, L., *Un Colegio de Pintores en Valencia. Documentos inéditos para la Historia del Arte Pictórico de Valencia en el siglo XVII*, Fortanet, Madrid, 1912.
- TURCO, T., *Il Doratore*, Neri Pozza, Milán, 1963.
- VASARI, G., *Le Vite dei piú eccellenti pittori, scultori e architetti*, 1550. Ed cons. Grandi Tascabili Economici Newton, Roma, 1993.
- VERLET, P., *Le Mobilier Royal Français*, II, Picard, París, 1992.
- VERLET, P., *Le Mobilier Royal Français*, III, Picard, París, 1994.
- VOLPATO, G. B., *Modo da tener nel dipingere*, 1680 (*Ms. De Volpato*), Ms. de la Biblioteca de Bassano, en Merrfield, M. P., *Medieval and Renaissance Treatises on the Art of Painting* (1ª ed 1849), Dover Publications, Nueva York, 1999, pp. 721-725.
- VV.AA, *Mueble Español Estrado y Dormitorio*, (catálogo de la exposición), Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, Madrid, 1990.
- VV. AA., “The conservation of a set of furniture made for Thierry de Ville d’Avray”, *Apollo*, nº 495, May, 2003, pp. 39-44.
- VV. AA, «Materials and techniques of gilding on a suite of French eighteenth-century chairs», *Studies in Conservation*, vol. 59, nº 2, 2014, pp. 102-112.
- VV. AA, *Le Mobilier du XVIII^e Siècle en France et en Europe*, Éditions Menagès, París, 1991.
- VV. AA., *Museu Episcopal de Vic: les colleccions*, Museo Episcopal de Vic, Vic, 2007.
- VV. AA., *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, GEIIC, Madrid, 2004.
- VV. AA., *Gilded Wood. Conservation and History*, Sound View Press, Madison (Connecticut), 1991.
- VV. AA., *European Furniture in the Metropolitan Museum of Art. Highlights of the Collection*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2006.
- VV. AA., *Gilding. Approaches to treatment: a joint conference of English Heritage and the United Kingdom Institute for Conservation*, 27-28 September 2000, James & James, Londres, 2002.

- VV. AA., *Art and Love in Renaissance Italy* (catálogo de la exposición), Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2008.
- WAKERNAGEL, R.H., “Carlton House Mews: The State Coach of the Prince of Wales and of the later Kings of Hanover. A study in the late-eighteenth-century “mystery” of coach building”, *Furniture History*, vol. XXXI, 1995, pp. 47-115.
- WESTHOFF, H., “Coatings of Medieval Gilded Surfaces and their Deterioration”, en *Gilded Wood. Conservation and History*, Sound View Press, Madison (Connecticut), 1991, pp. 79-87.
- WILK, C., *Western Furniture. 1350 to the present day*, Philip Wilson Publishers/the Victoria and Albert Museum, Londres, 1966.
- WHITTOCK, N., *The Decorative Painters’ and Glaziers’ Guide*, Isaac Taylor Hinton, Londres, 1828.
- WOOD, L., “A letter from George Bullock’s Workmen”, *The Furniture History Society Newsletter*, nº 174, mayo 2009, pp. 1-5.
- WOOD, L., “A Royal Relic: the State Bedroom suite at Warwick castle”, *Furniture History*, vol. XLVIII, 2012, pp. 45-105.
- WOLVESPERGES, T., *Le Mueble Français en Laque au XVIII^e Siècle*, Éditions de l’amateur, París, 2000.
- YORKE, J., “Desiré Dellier. 'Arant Scoundrel'”, *Furniture History*, vol. XXXIII, 1997, pp. 259-264.
- YORKE, J., “Three Centuries of Gilding in England: Ham House, Osterley Park, Apsley House”, en *Gilded Wood. Conservation and History*, Sound View Press, Madison (Connecticut), 1991, pp. 79-87.
- ZANOTTO, F., *Vocabolario Metódico Italiano*, G. Andreolo, Venecia, 1857.
- ZARCO DEL VALLE, M. R., *Datos documentales para la Historia del Arte Español*. II, Documentos de la Catedral de Toledo, II, Madrid, 1916.

3. BIBLIOGRAFÍA ACABADOS

- ACOSTA, J., DE, *Historia Natural y Moral de las Indias*, Sevilla 1590, ed. facsímil 1972.
- AGRICOLA, F., *Trattenimenti sulle vernici ed altre materie utili ed dilettevoli sparse nelle opere di molti accreditati autori, particolarmente nell’stimato Bonanni*, Ravena, 1789.

- AGUILÓ, M. P., “En torno a la sabiduría. Un programa iconográfico en un mueble alemán de marquetería del siglo XVI”, *B'09. Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, nº 5, 2010, pp. 15-63.
- AIXALÀ FÀBREGAS, C. y FONT PAGÈS, L., “La peça en el seu entorn. El moble del segle XVI al Monestir de Pedralbes”, *El moble del segle XVI: moble per a l'edat moderna*, Museu de les Arts Decoratives/Associació per a l'Estudi del moble/Ajuntament de Barcelona-Institut de Cultura, 2011, pp. 53-63.
- ALBERTI, L. B., *De Re Aedificatoria*, Florencia, 1485. Prólogo de Javier Rivera, traducción Javier Fresnillo Núñez, Akal, Madrid, 1991.
- *Annales des Arts et Manufactures ou Mémoires Technologiques sur les Découvertes modernes concernant les Arts, les Manufactures, l'Agriculture et le Commerce*, vol. XXVIII, Imprimerie de Chaigneau, París, 1808.
- ANÓNIMO, *Painter's, Gilder's and Varnisher's Manual*, 1827. Ed. cons. M. Taylor, Londres, 1830.
- ANÓNIMO, *Secretos raros de artes y oficios*, vol I, Imprenta de Sancha, Madrid, 1805.
- ANÓNIMO, *Piccolo Archivio di Scoperte Riguardanti le Arti, i Mestieri, l'Economia Domestica e Rurale, Curiosità Chimiche, Vernici, Tintorie, ec. ec.*, 1835, 4ª edición consultada, Napoles 1845.
- ARMENINI, G. B., *De' Veri precetti della pittura*, Rávena, 1586. Ed. cons. Gorreri, Turín, 1988.
- BERTHELOT, *La Chimie au Moyen Age*, vol. I, 1893. Ed. consultada, Zeller, Amsterdam, 1967.
- BIRELLI, G., *Opere di Gianbattista Birelli*, Appresso Giorgio Marescotti, Florencia, 1601.
- BITMEAD, R., *The practical french polisher and enameller*, Londres, 1876.
- BITMEAD, R., *The practical french polisher and enameller* Crosby Lockwood and Son, Londres, 1910.
<http://www.gutenberg.org/files/17935/17935-h/17935-h.htm>
[Consulta: 28 de abril de 2011]
- BOWETT, A., “George I's furniture at Kensington Palace...”, *Apollo*, nº 525, 2005, pp. 37-47. www.thefreelibrary.com/George+I's+at+Kensington+palace
[Consulta: 6 de Junio de 2011]
- BRACHERT, T., *La patina nel restauro delle opere d'arte*, Nardini Editore, Florencia, 1990.
- BROWN, R., *The Rudiments of Drawing Cabinet and Upholstery Furniture*, 1820. Ed. cons. M. Taylor, Holborn, 1835.

- BRUQUETAS, R., “Reglas para pintar, un manuscrito anónimo del siglo XVI”, *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, nº 24, 1998, pp. 33-44.
- CAMPANY Y DE MONTPALAU, A., *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*, vol. II, Imprenta de Sancha, Madrid, 1779-1792 .
- CARDUCHO, V., *Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, F. Martínez, imp. Madrid, 1633. Ed. crítica de F. Calvo Serraller, Turner, Madrid, 1979.
- CESCINSCKY, H., *English Furniture of the Eighteenth Century*, vol. III, George Routledge & Sons Ltd., Londres, 1911.
- CHAMBERS, E., *Cyclopaedia, or an Universal Dictionary of Arts and Sciences*, Londres, vol. II, 1743.
- CHASTANG, N. y E., TOLLFREE, “Fit for a Queen”, *Apollo*, nº 512, 2004, pp. 57-63.
- CHILDS, W. R., “Painter’s Materials and the Northern International Trade Routes of Late Medieval Europe”, en *Trades in Artists’ Materials. Markets and Commerce in Europe to 1700*, Archetype Publications Ltd., Londres, 2010, pp. 29-42.
- COLLE, E., *Il Mobile Impero in Italia. Arredi e decorazioni d’interni dall 1800 al 1843*, Electa, Milán, 1998.
- COLOMBO, L., *I colori degli antichi*, Nardini Editore, Florencia, 1995.
- COLVIN, H. M., *Building Accounts of King Henry III*, Oxford University Press, Oxford, 1971.
- CORTESI BOSCO, F., *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Edizioni Amilcare Pizzi, Bérghamo, 1987a.
- CORTESI BOSCO, F., *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo. Lettere e documenti*, Edizioni Amilcare Pizzi, Bérghamo, 1987b.
- CORROZET, G., *Les blasons domestiques, contentanz la décoration d’une maison honneste, et du mesnage estant en icelle, invention joyeuse et moderne*, G. Corrozet, París, 1539.
- COURAJOURD, L., *Livre-Journal de Lazare Duvaux Marchand-Bijoutier Ordinaire du Roy. 1748-1758*, II, París, 1873.
- DA VINCI, L., *Tratado de Pintura*. Ed. Ángel González, Editora Nacional, Madrid, 1976.
- *Diario Noticioso Universal*, nº LVII, lunes 12 de marzo, 1759.

- *Diario de Madrid*, nº 26, lunes 24 de diciembre, 1787.
- *Diario de Madrid*, nº 157, jueves 5 de junio, 1788.
- *Diario de Madrid*, nº 27, jueves 27 de enero, 1825
- *Diario de Madrid*, nº 206, viernes 26 de julio, 1822.
- *Diario curioso, histórico, erudito, comercial, civil y económico*, Imprenta de Carlos Casas, Barcelona, 1772.
- DROGUET, A., *Nicolas Petit*, Les Éditions de l'Amateur, París, 2001.
- EAMES, P., *Medieval Furniture*, The Furniture History Society, Londres, 1977.
- EVELYN, J., *Sylva, a discours on forest trees*, Londres, 1664. Ed. cons. J. Walthoe et al., Londres, 1729.
- FERNÁNDEZ MIRANDA, F., *Inventarios Reales. Carlos III, 1789-1790*, vol. II, Patrimonio Nacional, Madrid, 1989.
- FRIEDMAN, T., "Oratorial Machines for Furniture Historians", *Furniture History*, vol. XXXIII, 1997, pp. 84-103.
- GAGO, R., "La destilación en el Escorial a finales del siglo XVI", *Felipe II, los ingenios y las máquinas* (catálogo de la exposición), Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998, pp. 318-321.
- GÄNSICKE, S., "The conservation of decorated organic Egyptian surfaces. a literature review", en *Decorated Surfaces on Ancient Egyptian Objects. Technology, Deterioration and Conservation (Proceedings of a conference held in Cambridge, UK on 7-8 September 2007)*, Archetype Publications Ltd., Londres, 2010, pp. 67-78.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, M. S., "Consola", en *Carlos IV. Mecenas y Coleccionista*, (catálogo de la exposición), Patrimonio Nacional, Madrid, 2009, pp. 326-327.
- GARCÍA VICENTE, I., *Manual del Carpintero de Muebles y Edificios, seguido del Arte del Ebanista*, Imprenta de Don Alejandro Gómez Fuentenebro, Madrid, 1854.
- G. A. S., *The Cabinet-Maker's Guide: or Rules and Instructions in the Art of Varnishing, Dying, Staining, Lackering and Beautifying Wood, Ivory, Tortoiseshell and Metal: with observations on their management and application*, 1837.
- GILBERT, C., "A Few Seddon Gleanings", *Furniture History*, vol. XXXIV, 1998, pp. 226-238.

- GILL, T., “On the French Varnish for Cabinet Work & c.” *Annals of Philosophy*, vol. XI, 1818, Baldwin, Cradock and Joy, pp. 119, 121.
- GODLA, J., “The uses of wax finishes on pre-industrial american furniture”, *WAG Postprints*, 1991 s/p
http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/wag/1991/WAG_91_godla.pdf
 [Consulta: 29 de febrero de 2012]
- GORINI, G., *Colori e Vernici: Manuale ad uso dei Pittori, Verniciatori, Miniatori, Ebanista e Fabbricanti di colori e di vernici*, 1881, Tercera edición consultada Ulrico Hoepli, Milán, 1896.
- GUEVARA, F., de, *Comentarios de la Pintura*, c. 1563. Edición y notas de Antonio Ponz, Madrid, 1788.
- HERVE, F., *French Polishers and their industry*, 1897
- HOWARD SCHMIDT, E., “The painted tester bedstead at Agecroft Hall, en *Painted Wood: History and Conservation*, The Getty Conservation Institute, Los Ángeles, 1998, pp. 318-328.
- HUTH, H., *Laquer of the West. The history of a craft and an industry 1550-1950*, University of Chicago Press, Chicago, 1971.
- JUNQUERA, J. J., *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Organización Sala, Madrid, 1979.
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, J., *La Real Casa del Labrador de Aranjuez*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2009b.
- KIRBY, J., “Trade in Painters’ Materials in Sixteenth-Century London”, en *Trades in Artists’ Materials. Markets and Commerce in Europe to 1700*, Archetype Publications Ltd., Londres, 2010, pp. 339-356.
- KIRKHAM, P., *The London Furniture Trade*, Furniture History Society, Leeds, 1988.
- KIRKHAM, P. y GILBERT, C., “Reprint of the Cabinet-Maker’s London Book of Prices. 1793”, *Furniture History*, vol. XVIII, 1982, pp. 1-266.
- KIRSCHER, R., “The Inventory of the Venetian Vendecolori Jacopo de’Benedetti: The Non-Pigment Materials”, en *Trades in Artists’ Materials. Markets and Commerce in Europe to 1700*, Archetype Publications Ltd., Londres, 2010, pp. 253-267.
- KJELLBERG, P., *Le Mobilier Français du XVIIIe Siècle*, Les Éditions de l’Amateur, París, 2002.

- KOLLER, J., SCHMID, E., BAUMER, U., “Transparent Lake auf Holzoberflächen des Barock und Rokoko”, *Lacke des Barock und Rokoko*, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Munich, 1997, pp. 359-376.
- LACOMBE, J., *Encyclopédie Méthodique. Arts et Métiers Mécaniques*, vol. VI, Panckoucke, Paris, 1782-1791.
- LABORDE, COMPTE DE, *Les Ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV^e siècle*, vol. I, Plon Frères, Paris, 1849.
- LAURIE, A. P., *The materials of the painter's craft*, T. N., Foulis, Edimburgo, 1910.
- LÓPEZ ESPINOSA, L., “Àngel Maeso, ebanista de la Real Casa”, *El mueble y los interiores desde Carlos IV a la época isabelina. Nuevos estudios*, Disseny HUB Barcelona-Museu de les Arts Decoratives, Institut de Cultura de Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Associació per a l'Estudi del moble, Barcelona, 2010, pp. 97-113.
- LOUDON, J. C., *An Encyclopedia of Cottage Farm*, 1833. Ed. cons. Longman, Brown, Green & Longmans, Londres, 1846.
- MASSCHELEIN-KLEINER, L., HEYLEN, J., TRICOT-MARCKX, F., «Contribution à l'analyse des liants, adhésifs et vernis anciens», *Studies in Conservation*, vol. 13, n°3, August, 1968, pp. 105-121.
- MAYER, R., *Materiales y Técnicas del Arte*, Tursen/Hermann Blume Ediciones, Madrid, 1993.
- MONARDES, N., *Historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias occidentales que sirven en Medicina*, Sevilla 1565, ed. facsímil 1574.
- MUSSEY, R.D, “Old finishes and early varnishes”, *Fine Woodworking*, n° 35, (March/April) 1982, pp. 54-57.
- NICHOLSON, P., *Practical Carpentry, Joinery and Cabinet-making*, Thomas Kelly, Londres, 1826.
- NICHOLSON, P y NICHOLSON, M. A., *The Practical Cabinet maker, Upholsterer, and Complete Decorator*, Londres, 1826. Ed. cons. E. P. Publishing, Londres, 1973.
- NOSBAN, M., *Manuel du menuisier en meubles et en bâtimens, suivi de l'art de l'ébéniste*, vol. II, Roret Libraire, Paris, 1827.
- OVIDIO NASÓN, PUBLIO, *Las metamorfosis*. Ed. Juan Antonio Enríquez, Espasa Calpe, Madrid, 1972.
- PAOLINI, C., *Il Mobile del Rinascimento. La collezione Herbert Percy Horne*, Edizioni della Meridiana, Florencia, 2002.

- P. D. A. N., *Nuevo Cajón de Sastre o sea Almacén de curiosidades, secretos de artes y oficios, de economía doméstica, de agricultura, de medicina, recreaciones químicas, juegos de manos, fuegos artificiales, etc. etc. etc.*, Imprenta de J. Jover, Igualada, 1853.
- PÉREZ DE TUDELA, A., “Mobiliario en el Escorial en tiempos de Felipe II: una aproximación documental, *El moble del segle XVI: moble per a l’etat moderna*, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura: DHUB, Museu de les Arts Decoratives, Associació per a l’Estudi del Moble, Barcelona, 2011, pp. 25-41.
- PETTENATI, S., “Mobilità Degli Arredi del Castello”, *Pollenzo: Una città romana per una real Villeggiatura romantica*, 2004
- PLAT, H., *The Jewell House of Art and Nature: Containing Divers, Rare and Profitable Inventions*, 1594.
<http://pfollansbee.wordpress.com/category/seventeenth-century-originals/>
[Consulta: 19 de diciembre de 2011]
- POMMET, P., *Histoire générale des drogues simples et composées*, 1694.
- PRADERE, A. *Les ébénistes français*, Editions le chêne, París, 1989.
- PULIDO, D. A. J., *Riquezas de Bellas Artes y Oficios*, Imprenta de Cruz González, Madrid, 1846.
- RICE, C., “Birmingham Museums Trust Acquires an Important Writing Table for Soho House Museum”, *The Furniture History Society*, Newsletter, nº 191, August, 2013, pp. 1-4.
- RIFFAULT, J. y VERGAUD, A. D., *Nouveau Manuel Complet de Fabricant de Couleurs et de Vernis*, Librairie Encyclopédique de Roret, París, 1850.
- ROBERTS, H., “The First Carlton House Table?”, *Furniture History*, vol. XXXI, 1995, pp. 124-129.
- ROSSIGNON, J., “Manual de barnices y preparación de charoles”, *Enciclopedia Hispano-Americana*, 1858.
- ROUBO, A. J., *L’Art du Menuisier*, 1769-1775. Ed. cons. Laget, París, 1977.
- RUSPOLI FABRIS, A., *L’arte della lacca*, Electa, Milán, 1974
- SALOMON, W., *Poliygraphice: or the arts of drawing, engraving, etching, linning, painting, washing, gilding, colouring, dying*, 1672. Ed. cons. T. Passinger, Londres, 1685.
- SERPICO, M., WHITE, R., “Resins, Amber and Bitumen”, en Nicholson, P. T. y Shaw, I., (eds.), *Ancient Egyptian Materials and Technology*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, pp. 430-436.

- SERPICO, M. Y WHITE, R., “The use and identification of varnish in New Kingdom funerary equipment”, en Davis, W. (ed.) *Colour and painting in ancient Egypt*, The British Museum Press, Londres, 2001, pp. 33-42.
- SERPICO, M., *The Canaanite Amarna Project*.
http://amarnaproject.com/pages/recent_projects/material_culture/canaanite.shtml
[Consulta: 23 de Mayo de 2012]
- SHERIDAN, A. y WINTERBOLTOM, M., “John Linell’s rediscovered bill for furnishing Ammerdown House. Somerset”, *The Furniture History Society, Newsletter*, nº 187, August, 2012, pp. 1-5.
- SIGÜENZA, fray J. de, *Historia primitiva y exacta del Monasterio del Escorial* (1605), Ed. cons. Aguilar, Madrid, 1967.
- STEIN, R. A., y LACOVARA, P., “Observation on the preparation layers found on ancient Egyptian decorated coffins in the Michael C. Carlos Museum”, en *Decorated Surfaces on Ancient Egyptian Objects. Technology, Deterioration and Conservation (Proceedings of a conference held in Cambridge, UK on 7-8 September 2007)*, Archetype Publications Ltd., Londres, 2010, pp. 3-9.
- ST. LEGER KELLY, D., “French Polish in the Nineteenth Century”, *Furniture History*, vol. XLII, 2006, pp. 152-178.
- STROKES, C. D., *The Complete Cabinet Maker’s and Upholsterer’s Guide*, Dean & Munday, Londres, 1829.
- TEOFRASTO DE ERESO, *De Historia plantarum*, siglo IV a. C. Ed. cons. Díaz Regañón, J. M., *Historia de las plantas*, Gredos, Madrid, 1988.
- TRIPIER DEVAUX, A. M., *Traité Theorique et Practique sur L’Art de Faire les Vernis*, Librairie Scientifique-Industrielle, París, 1845.
- TOTTEL, R., *A very Proper Treatise wherein is briefly sett forth the Art of Linning*, 1573. <http://reocities.com/CollegePark/Library/2036/LIM1.HTM>
[Consulta: 28 de octubre de 2011]
- TURCO, A., *Coloritura, Verniciatura e Laccatura del legno*, Ulrico Hoepli Editore, Milan, 1977.
- VARTAVAN, C. DE, “Reviving the Lost Ancient Egyptian Art of Sarcophagus Making”, *The Heritage of Egypt*, vol. 2, nº 2, 2009, pp. 3-11.
http://www.memphis.edu/egypt/resources/online_biblio/bibliography_mar2015.htm
[Consulta: 25 de mayo de 2012]
- VARTAVAN, C. DE, “Is mny the Solvent in Ancient Egyptian Varnish?”, *AEC Newsletter*, 3, 01 may, 2008. <http://www.armenian-egyptology-centre.com>
[Consulta: 9 de junio de 2012]

- VERLET, P., *Le Mobilier Royal Français*, vol IV, Picard, París, 1990.
- VITRUVIO POLIÓN. M., *De Architectura. Libri decem*, siglo I a.C. Ed. cons. F. Granger, *Vitruvius. On Architecture*, William Heinemann, Londres, 1989.
- VV.AA, *The History of the King's Works*, vol. IV-1485-1660 (Part II), HMSO, Londres, 1982.
- VV.AA, "Furniture finish layer identification by infrared linear mapping microspectroscopy", *Journal of the American Institute for Conservation*, 1992, vol. 31, nº 2, art. 6, pp. 225-236.
<http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic31-02-006.html>
 [Consulta: 10 de Diciembre de 2013]
- VV. AA, "Treatment of a Dynasty 18 painted coffin, 37.47E a-e (Abbott Collection 405A)", en *Decorated Surfaces on Ancient Egyptian Objects. Technology, Deterioration and Conservation (Proceedings of a conference held in Cambridge, UK on 7-8 September 2007)*, Archetype Publications Ltd., Londres, 2010, pp. 97-106.
- VV. AA, "Combined FT-Raman spectroscopic and mass spectroscopic study of ancient Egyptian sarcophagal fragments", *Analytical and Bioanalytical Chemistry*, 2007, vol. 387, nº 3, pp. 829-836.
<http://65.54.113.26/Publication/22469638/combined-ft-raman-spectroscopic-and-mass-spectrometric-study-of-ancient-egyptian-sarcophagal>
 [Consulta: 4 de Septiembre de 2013]
- WALCH, K., BAUMER, V. Y KOLLER, J., "Varnishes on Baroque Church Furnishings: in search of a suitable conservation approach", *The object in Context: Crossing Conservation Boundaries, Studies in Conservation-Contributions to the Munich Congress*, IIC, Londres, 2006, pp. 224-229.
- WILMERING, A. M., *The Gubbio Studiolo and its Conservation, II. Italian Renaissance Intarsia and the Conservation of The Gubbio Studiolo*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1999.
- WOOD, L., "Furniture for Lord Delaval", *Furniture History*, vol. XXVI, 1990, pp. 198-211.
- WOOD, L., *The Lady Lever Art Gallery. Catalogue of Commodities*, HMSO, Londres, 1994.

4. PÁGINAS WEB DE MUSEOS MÁS UTILIZADAS

- Museo Nacional de Artes Decorativas - <http://mnartesdecorativas.mcu.es/>
- Museo Nacional del Romanticismo - <http://museoromanticismo.mcu.es/>
- Museo Nacional de Arte de Cataluña - <http://www.museunacional.cat/es>
- Museu del Disseny de Barcelona - <http://www.museudeldisseny.cat/es>
- Museo Episcopal de Vic - <http://www.museuepiscopalvic.com/>
- Museo Cerralbo - <http://museocerralbo.mcu.es/>
- Victoria&Albert Museum - <http://www.vam.ac.uk/>
- Metropolitan Museum of Art - <http://www.metmuseum.org/>
- J. Paul Getty Museum - <http://www.getty.edu/museum/>
- Museo Británico - <http://www.britishmuseum.org/>
- The Wallace Collection - <http://www.wallacecollection.org/>
- The Royal Collection - <http://www.royalcollection.org.uk/collection>
- Museo del Louvre - <http://www.louvre.fr/>

ANEXOS

ANEXOS

1. ÍNDICE DE ABREVIATURAS

- AG: Administración General
- AGP: Archivo General de Palacio
- AGS: Archivo General de Simancas
- AHPM: Archivo Histórico de Protocolos de Madrid
- AP: Administraciones Patrimoniales
- ASF: Archivio di Stato di Firenze
- c.: cuenta
- cap.: capítulo
- centímetro: cm
- CMC: Contaduría Mayor de Cuentas
- cons.: consultado/a
- coord.: coordinador
- CSR: Casa y Reales Sitios
- Ed.: edición/editor
- exp.: expediente
- Fig.: figura
- fol./fols.: folio/folios
- GM: Guardaroba Medicea
- Inv.: inventario
- Inf.: informe
- IRC: Imperiale e Reale Corte
- leg.: legajo
- L.: libro
- mm: milímetro
- µm: micra
- MPP: Inventario Mobili Palazzo Pitti
- Ms.: Manuscrito
- MVP: Inventario Mobili
- nº./nn.: número/números
- part: parte
- p./pp.: página/páginas
- PER: Personal
- PN: Patrimonio Nacional
- prot.: protocolo
- RCIN: Royal Collection Inventory
- rec.: receta
- sect.: sección
- s/f.: sin fecha
- s/p.: sin paginación
- vol./vols.: volumen/volúmenes

2. GLOSARIO DE TÉRMINOS⁵⁸⁶³

Absenta. Véase Ajenjo.

Aceite de adormidera (aceite de amapola). Aceite secante incoloro o amarillo claro que se obtiene del prensado de las semillas de la planta adormidera (*Papaver somniferum*).

Poppy oil/olio di papavero/huile d'oeillete.

Aceite de alhucema. Véase Aceite de espliego.

Aceite de almendras. Aceite que se elabora a partir del fruto del almendro (*Prunus dulcis/Amygdalis comunis*), árbol de la familia de las Rosáceas.

Almond oil/olio di mandorle/huile d'amande.

Aceite de amapola. Véase Aceite de adormidera.

Aceite de aspic. Véase Aceite de espliego.

Aceite de cáñamo. Aceite vegetal que se obtiene de las semillas de la planta del cáñamo (*Cannabis sativa*).

Hempseed oil/olio di seme di canapa/huile de chènevis.

Aceite de cedro. Aceite producido destilando la madera del cedro (*Cedrus spp.*), de la familia de las Pináceas.

Cedar wood oil/olio di cedro/essence de cedre.

Aceite de espliego (esencia de espliego, aceite de alhucema, aceite de aspic, aceite de lavanda). Aceite esencial que se obtiene de la destilación de las flores de varias plantas del género *Lavándula* como la *Lavándula spica*, de la familia de las Labiadas.

Lavender oil/olio di lavanda/huile de lavande.

Aceite de lavanda. Véase aceite de espliego.

Aceite de linaza (aceite de lino, aceite de linueso). Aceite secante que se elabora prensando las semillas del lino (*Linum usitatissimum*), planta de la familia de las Lináceas. Es el aceite más secativo y el más empleado en la pintura, en el dorado y en los barnices del mobiliario.

Linseed oil/olio di semi di lino/huile de lin.

Aceite de lino. Véase Aceite de linaza.

Aceite de linueso. Véase Aceite de linaza.

Aceite de nueces. Aceite secante, muy claro y fluido, producido a partir de las nueces del nogal (*Juglans regia*), de la familia de las Juglandáceas.

Walnut oil/olio di noce/huile de noix.

⁵⁸⁶³ Este glosario se ha compuesto a partir de la bibliografía consultada para la investigación doctoral efectuada así como de lo detectado en las fuentes documentales analizadas.

Aceite de oliva. Aceite que se elabora exprimiendo la pulpa de la aceituna, fruto del olivo (*Olea europaea*).

Olive oil, Castile soap/olio d'oliva/huile de olive.

Aceite de petróleo. Véase Esencia de petróleo.

Aceite de ricino. Aceite vegetal prácticamente incoloro que se elabora a partir de las semillas de la planta del ricino (*Ricinus communis*).

Castor oil/olio di ricino/huile de ricin.

Aceite secante. Aceite constituido por una mezcla de triglicéridos con una proporción elevada de ácidos grasos insaturados. Se oxida en contacto con el oxígeno de la atmósfera creando una película relativamente sólida y elástica. Este proceso se acelera añadiendo sustancias secantes como óxidos metálicos o sales de cobalto y manganeso. Entre los aceites secantes se encuentran el de linaza, el de nueces y el de adormideras.

Drying oil/olio essicativo/huile siccative.

Aceite de trementina. Véase Esencia de trementina.

Acetato de cobre. Véase Verdigris.

Acetato de plomo. Compuesto químico cristalino de color blanco que se obtiene tratando el óxido de plomo con ácido acético.

Lead acetate, sugar of lead/acetato di piombo/acétate de plomb.

Achiote (anato, bija). Colorante vegetal de tono amarillo anaranjado que se extrae de la semilla del fruto de la bija (*Bixa orellana*), un árbol de la familia de las Bixáceas que crece en Sudamérica.

Orlean, arnotto/annatto/rocou.

Acíbar. Véase Aloe.

Ácido nítrico. Líquido corrosivo y oxidante que ataca a la mayor parte de los metales.

Nitric acid/acido nitrico/acid nitrique.

Agallas. Colorante vegetal obtenido de las excrecencias que deposita el insecto *Cynips tinctoria* en las ramas y hojas de varias especies de encina del género *Quercus*. Empleado tradicionalmente para teñir las superficies de madera.

Galls, gallnuts/galla/noix de galle.

Aglutinante. Sustancias con propiedades adhesivas utilizadas en la técnicas pictóricas para unir entre sí las partículas de los pigmentos o las de las cargas inertes y, al mismo tiempo, adherirlos al soporte. Cualquier adhesivo así como ciertos barnices pueden utilizarse como aglutinantes. El tipo de sustancia empleada define la técnica pictórica y la forma de aplicación: al óleo, al temple de cola, de huevo, etc.

Aguafuerte. Mezcla de ácido nítrico con agua. Su nombre deriva de la voz latina *aqua fortis*, debido a su capacidad de corroer la mayoría de los metales.

Acqua fortis, strong water/acquaforte/eau forte.

Aguarrás (agua-ras, aguaraz). Término utilizado como sinónimo de la esencia o aceite volátil de trementina. Este nombre se ha empleado además para designar un producto de menor calidad fabricado con esencia de trementina, petróleo y otras sustancias con el objetivo de transformar sus características.

Turpentine oil, spirits of turpentine/Acqua ragia/térébenthine.

Agua-ras. Véase Aguarrás.

Aguaraz. Véase Aguarrás.

Ajenjo (absenta). Planta (*Artemisia absinthium*) de la familia de las Asteráceas, originaria de las zonas templadas de Europa, Asia y norte de África.

Absinthe/assenzio/absinthe.

Alabastro yesoso. Variedad de yeso (sulfato de calcio dihidratado) de grano fino y compacto, por lo general de tono blanco translúcido. Puede presentar también otros colores como el rosa, el amarillo o el gris.

Alabaster gypsum/alabastro gessoso/albâtre gypseux, plâtre d'alâbatre.

Alazor. Véase Cártamo.

Albayalde (blanco de plomo, cerusa). Pigmento mineral artificial de color blanco constituido por carbonato básico de plomo. Fue uno de los pigmentos más empleados en las técnicas pictóricas desde la Antigüedad hasta el siglo XIX. También fue uno de los secantes más antiguos que se añadían a los aceites para acelerar sus propiedades de secado.

Lead white, flake white, ceruse/bianco di piombo, biacca, cerussa/cêruse.

Albín. Pigmento mineral natural de color rojo oscuro elaborado con arcillas compuestas principalmente de óxido de hierro.

Haematite, hematite/ematite, hématite.

Alcana (anchusa, orcaneta, onoquiles). Colorante de color rojo violáceo que se extrae de la raíz de la planta *Alkanna Tinctoria*, de la familia de las Boragináceas, que crece en el Mediterráneo y en el sur y centro de Europa. Su principio colorante se denomina “alkanina”.

Alkanet, alkanet root/alcanna/alcanna.

Alcanfor. Sustancia semisólida cristalina y cerosa con olor acre fuerte y penetrante. Procede de un árbol de grandes dimensiones originario de Asia (*Cinamomum camphora*), de la familia del Alcanforero.

Camphor/canfora/camphre.

Algalia. Sustancia untuosa de consistencia semejante a la de la miel que se obtiene del gato de algalia o civeta.

Civet/zibetto/civet.

Alizarina. Véase Rubia.

Almáciga (almástiga, almástica, mástic, resina de lentisco). Resina traslúcida de color amarillento que produce el lentisco (*Pistacia lentiscus*), un arbusto de la familia de las Anacardiáceas que se localiza en el norte de África y en todo el Mediterráneo.
Mastic/mastice/mastic.

Almagra. Véase Almagre.

Almagre (almagra, tierra roja). Pigmento mineral natural. Es una variedad natural de rojo de óxido de hierro.
Red chalk, red earth/ocre rossa, terra rossa/ocre rouge.

Almártaga. Véase Litargirio.

Almástica. Véase Almáciga.

Almástiga. Véase Almáciga.

Almidón. Polisacárido que constituye la principal reserva energética de casi todos los vegetales. Se obtiene del arroz, la avena, la patata o el trigo. En estado puro presenta la forma de polvo blanco muy fino.
Starch/amido/almidón.

Almizcle. Sustancia grasa, untuosa y de olor intenso que segregan ciertos mamíferos.
Musk/muschio/musc.

Aloe (acíbar). Jugo resinoso de color amarillo, naranja o rojo, también denominado acíbar. Se extrae de ciertas plantas del género *Aloe* de la familia de las Liliáceas que crecen principalmente en África, Irán, Asia Menor y las Antillas. Existen diversas variedades, siendo las más conocidas el *Aloe vera* (aloe común), el *Aloe vulgaris* (aloe de Barbados) y el *Aloe succotrina* (aloe sucotrino). Utilizado como colorante de barnices y de las preparaciones del dorado, entre otros.
Aloe/aloe/aloès.

Alpechín. Véase Amurca.

Alquitira (tragacanto, goma adragante). Goma blanquecina que exuda el tragacanto (*Astragalus gummifer*), un arbusto perteneciente a la familia de las Leguminosas.
Tragacanth/dragante, astragalo/tragacanth.

Alumbre. Sustancia que se extrae de diferentes rocas y tierras (sulfato aluminico potásico). Se presenta en forma de cristales transparentes e incoloros. Conocido también como “alumbre de roca”, debido a que en la Antigüedad procedía de Rocca (Siria). Empleado en la confección de tintes y como secante al elaborar barnices y pinturas.
Alum/allume/alun.

Amarillo de antimonio. Véase Amarillo de Nápoles.

Amarillo de cromo. Pigmento mineral sintético (cromato de cromo). Su color varía del amarillo limón al anaranjado. Se comercializa a partir de 1818.
Chrome yellow/giallo di cromo/jaune de chrôme.

Amarillo de Nápoles (amarillo de antimonio). Pigmento mineral sintético (antimoniato de plomo), cuya tonalidad oscila del amarillo al anaranjado. Utilizado desde la Antigüedad. En el pasado se consideraba que se trataba de una tierra procedente de la zona del Vesubio (Nápoles), de ahí su nombre.

Naples yellow/giallo di Napoli/jaune de Naples.

Amarillo de plomo (masicote). Pigmento amarillo artificial (monóxido de plomo) obtenido de la calcinación del albayalde. Con anterioridad al siglo XIX el nombre masicote se utilizaba como sinónimo del genulí, pigmento de amarillo de plomo y estaño.

Lead yellow/giallo di piombo/jaune de plomb.

Amatista. Es una piedra preciosa (variedad del cuarzo macro cristalino) de color violeta o azulado. Empleada como bruñidor de los panes metálicos en la técnica del dorado o plateado al agua.

Amethyst/amatista/améthyste.

Ámbar (carabe, karabe, succino). Término genérico utilizado para designar diferentes resinas fósiles de origen vegetal procedentes de coníferas cuyos yacimientos datan del Cretáceo al Pleistoceno. En la actualidad se considera que el auténtico ámbar procede del la conífera ya desaparecida denominada *Pinus Succinifera*, cuyos principales depósitos se encuentran en el Mar Báltico. Es una resina muy dura, translúcida u opaca, de color que varía del amarillo pálido al marrón anaranjado.

Amber/ambra/ambre, carabé, succin.

Amurca (alpechín, oleaza). Sedimento acuoso, oscuro y de sabor amargo que se deposita con el paso del tiempo en el fondo de los contenedores de aceite de oliva sin filtrar.

Amurca, olive oil lees/amurca/amurque.

Anato. Véase Achiote.

Anchusa. Véase Alcana.

Anilina. Amina aromática producida por síntesis del nitrobenzeno. Se descubre en 1826 y desde 1856 se empieza a utilizar en la fabricación de colorantes y tintas sintéticas, entre otros. Con anterioridad a su industrialización se elaboraban a partir del índigo.

Analine, amino benzene/anilina/aniline.

Animé. Véase Copal.

Animé copal. Véase Copal.

Antimonio. Un metaloide quebradizo, de color blanco azulado y brillo metálico. Se utilizó aleado con otros metales para conferirles dureza. También se empleó para elaborar el amarillo de antimonio.

Antimony/antimonio/antimoine.

Añil. Véase Índigo.

Aparejo. Nombre que designa las capas preparatorias, compuestas principalmente de yeso y cola, aplicadas sobre el soporte de madera con el fin de aportar una base uniforme para el dorado y la pintura.

Ground/preparazione, ammanitura/préparation/apprêt.

Asfalto (betún, asfalto, espalto). Sustancia de color negro, sólida, viscosa o líquida que se produce por la evaporación de las fracciones volátiles del petróleo. Se da de forma natural en los yacimientos de petróleo crudo. También se encuentra impregnando ciertas rocas denominadas asfálticas. Tradicionalmente se ha utilizado el término asfalto como sinónimo del betún.

Asphalt/asfalto/asphalte.

Azafrán. Colorante vegetal de tono amarillo que se obtiene de la planta *Crocus Sativus* de la familia de las Iridáceas.

Saffron/zafferano/safran.

Azarcón. Véase Minio.

Azogue. Véase Mercurio.

Azúcar cande. Tipo de azúcar que presenta la forma de cristales grandes, cuyo color varía del blanco transparente y amarillo al pardo oscuro por el añadido de melaza u otras sustancias colorantes.

Candy/caramella di zucchero/sucre candi.

Azufre (piedra azufre). Metaloides de color amarillo claro, muy tóxico que se funde a temperatura baja. Arde con llama azul, desprendiendo dióxido de azufre. Muy abundante en la naturaleza, se presenta principalmente en dos tipos de yacimientos, los sedimentarios y los volcánicos.

Sulphur/zolfo/soufre.

Azul cobalto. Pigmento mineral sintético (óxido de aluminio y cobalto). A finales del siglo XVIII se descubre el procedimiento para su obtención, comercializándose a partir de 1807.

Cobalt blue, Thenards blue, Leyden blue/blu di cobalto/bleu de cobalt.

Azul de Prusia. Pigmento mineral sintético de color azul intenso. Se trata del primer colorante sintético moderno. Su empleo se generalizó a partir de 1750.

Prussian blue/blu di Prussia/bleu de Prusse.

Azul verditer. Pigmento sintético azul (carbonato de cobre hidratado), cuya composición es químicamente idéntica a la de la azurita.

Blue verditer/Blu verditer/bleu verditer.

Azurita. Pigmento azul que se obtiene del mineral así denominado, de donde toma su nombre. Fue el pigmento más utilizado desde la Antigüedad y hasta el siglo XVII para los azules en las técnicas pictóricas.

Azurite, azurite blue/azzurite/azurite.

Bálsamo de la Meca (opobálsamo). Oleorresina de consistencia líquida, viscosa y de color amarillo o gris. Se extrae del arbusto *Commiphora gileadensis* de la familia de las Burseráceas que crece en Arabia y en Egipto.

Mecca balsam, balsam of Mecca/balsamo della Mecca/Mecque baume.

Baño. Véase *Vermeil*.

Barniz de poliuretano. Barniz nitrocelulósico resultante de la unión entre un compuesto con hidrógenos activos y un polisocianato.

Nitrocellulose varnish/vernice nitrocellulosica/verniss nitrocellulosique.

Barniz alquid. Barniz sintético confeccionado con resina alquídica obtenida de poliésteres insaturados.

Alkyd varnish/vernice alchidica/verniss alkyde.

Barniz de poliéster. Barniz fabricado con poliéster, un polímero sintético que contiene un grupo éster en la unidad estructural que se repite.

Polyester varnish/vernice poliestere/verniss polyester.

Barrilla. Véase Carbonato de soda.

Benjuí (menjuí, benzoe). Resina balsámica que se extrae del estoraque (*Styrax benzoin*), arbusto del género *Styrax* de la familia de las Estiráceas que crece en Indonesia, Tailandia y Malasia y del *Styrax officinalis* que se da en el sudeste de Europa y en Asia Menor.

Benzoin/benzoino/benjoin.

Benzoe. Véase Benjuí.

Bermejo. Véase *Vermeil*.

Bermellón. Véase Cinabrio.

Betún. Nombre genérico que designa varias sustancias naturales de hidrocarburos. Tradicionalmente se han empleado los términos asfalto y betún como sinónimos a pesar de que su composición química difiere. El betún es una sustancia de color negro pardusco que aparece en la naturaleza, en estado sólido o viscoso, en yacimientos de petróleo o de gas natural. Utilizado como pigmento, como ingrediente de mordientes grasos para dorar y, a partir de finales del siglo XVIII, para conferir un aspecto envejecido a las superficies restauradas. También se recurrió a este material para hacer pasar por antiguos objetos contruidos *ex novo*.

Pitch, tar, bitumen/bitume/bitume de Judée.

Betún de Judea. Término que designa el betún procedente de los grandes depósitos naturales del Mar Muerto, los más conocidos de la Antigüedad.

Bitumen of Judea/bitume di Giudea/bitume de Judée.

Bija. Véase Achiote.

Bismuto. Metal muy brillante de aspecto plateado o gris, quebradizo y fácilmente fusible. Se encuentra en forma natural o combinado con oxígeno y azufre.

Bismuth/bismuto/bismuth.

Blanco de bario. Pigmento mineral sintético (sulfato de bario). Profusamente utilizado desde el siglo XVIII en las técnicas pictóricas.

Barium white/bianco di bario/blanc de Baryum.

Blanco de cinc. Pigmento mineral sintético compuesto de óxido de cinc. Conocido desde finales del siglo XVIII pero cuya comercialización se inicia a mediados del siglo XIX.

Zinc white/bianco di zinco/blanc de zinc.

Blanco de España. Pigmento mineral compuesto de carbonato de calcio que se obtiene de piedras calizas pulverizadas, lavadas y levigadas. Empleado como pigmento así como para confeccionar estucos y en el aparejo del dorado, entre otros usos.

Spanish white, whiting/bianco di Spagna/blanc d’Espagne, blanc de Meudon.

Blanco litopón. Véase Litopón.

Blanco de plomo. Véase Albayalde.

Blanco tártaro. Véase Tártaro.

Bol (bolo, bol de Llanes). Nombre genérico que se utiliza para designar las arcillas suaves y untuosas de color rojo u ocre que contienen silicatos de aluminio y óxido de hierro.

Bole/bolo/bol.

Bol Arménico (bol de Armenia, bol oriental). Recibe este nombre el bol procedente de Armenia que se consideraba tradicionalmente el de mejor calidad

Armenian bole/bolo armeno, bolo armenico, bolarmenico/bol d’Armenie.

Bol de Llanes. Véase Bol.

Bolo. Véase Bol.

Bol oriental. Véase Bol Arménico.

Brasil. Véase Palo de brasil.

Brasilete. Véase Palo de brasil.

Bronce. Aleación de cobre y estaño. Uno de los metales más utilizados en las técnicas artísticas desde la Antigüedad.

Bronze/bronzó/bronze.

Broncear. Conferir a un objeto de madera el aspecto del bronce en su color natural o envejecido.

To bronze/imitare a bronzó/bronzer.

Cal. Material sólido, alcalino, blanco o blanco grisáceo constituido fundamentalmente de óxido de calcio. Se obtiene a partir de la cocción a altas temperaturas de las rocas calizas.

Lime/calce/chaux.

Calcita. Mineral de carbonato cálcico del que existen diferentes variedades. Puede presentar distintos colores: blanco, gris, amarillo o rojizo.

Calcite/calcite/calcite.

Cal de estaño. Véase Potea.

Campeche. Colorante que se extrae del palo de Campeche (*Haematoxylon campecharum*), árbol de la familia de las Leguminosas que crece en abundancia en México, en la región de Campeche de donde toma su nombre, así como de otros lugares de América. Su tinte, la hematoxilina, se utilizaba en el campo del mobiliario principalmente para la obtención del color negro.

Logwood/campeggio/campêche.

Caparrosa. Véase Vitriolo.

Caparrosa verde. Véase Vitriolo verde.

Carabe. Véase Ámbar.

Carbonato cálcico. Véase Creta.

Carbonato de plomo. Véase Albayalde

Carbonato de soda (carbonato sódico, sosa, natrón, barrilla). Es un material sólido y traslúcido de color blanco o grisáceo que presenta la forma de polvo o terrones (sal sódica de ácido carbónico decahidratado). Se encuentra en depósitos naturales, como los lagos salinos. A partir de mediados del siglo XVII se produce artificialmente.

Sodium carbonate, soda/carbonato di sodio, soda/carbonate de sodium, soude.

Carbonato sódico. Véase Carbonato de soda.

Carboanto potásico. Véase Potasa.

Cardenillo. Véase Verdigris.

Carga. Sustancia sólida que se incorpora a una mezcla para transformar alguna de sus propiedades fisicoquímicas o para abaratar costes.

Filler/carica/charge.

Carmín. Véase Quermes.

Cártamo (alazor). Colorante amarillo o rojo obtenido de las flores de la planta del mismo nombre (*Carthamus tinctorius*) de la familia de las Asteráceas, que crece en Oriente, Egipto y sur de Europa.

Safflower/cartamo/cartheme.

Cáscara de nuez. Véase Nogalina.

Cáscara de nogal. Véase Nogalina.

Cenizas de estaño. Véase Potea.

Cenizas graveladas. Nombre que se daba en los siglos XVIII y XIX a las cenizas procedentes de la combustión de las lías o heces del vino.

Soda ash/cenere di feccia, ceneri di Toscana/cendre gravelée.

Cera de abeja. Cera que fabrican las abejas (*Apis mellifica*) en forma de panales en donde depositan la miel.

Bees-wax/cera d'api/cire d'abeilles.

Cera amarilla. Véase Cera virgen.

Cera blanca. Cera de abeja blanqueada mediante procedimientos naturales o químicos.

Cera virgen. Cera de abeja sin refinar cuyo color va del amarillo dorado al claro.

Pure wax/cera vergine/cire vierge.

Cerusa. Véase Albayalde.

Cinabrio. Pigmento rojo de origen mineral (sulfuro de mercurio) que se encuentra en diferentes yacimientos en Europa, siendo históricamente el más famoso el de Almadén. Fue el pigmento más apreciado en la Antigüedad. A partir del siglo VIII se empieza a fabricar artificialmente con el nombre de “bermellón”.

Cinnabar/cinabrio/cinabre.

Vermilion/vermiglione/vermillon.

Cochinilla. Colorante rojo oscuro que procede de un insecto denominado *Coccus cacti*, parasitario de la chumbera opuntia o nopal (*Opuntia ficus-indica*) de la familia de las Cactáceas, originaria de America central y Sudamérica. Se introduce en Europa a mediados del siglo XVI.

Cochineal/cocciniglia/cochenille.

Cola de baldés. Adhesivo confeccionado a partir de la piel de oveja curtida.

Cola de caballo (equiseto). Abrasivo vegetal obtenido de la planta homónima (*Equisetum arvense*) de la familia de las Equisetáceas. Su nombre se debe a que remata en forma de ramillete de hojas filiformes que semejan la cola del caballo. Fue muy utilizado entre los siglos XVII-XIX para pulir diferentes superficies debido a su alto contenido en sílice.

Horsetail/coda di cavallo, coda cavallina/prêle, queue de cheval.

Cola de carpintero. Véase Cola de tejadas.

Cola de conejo. Adhesivo que se obtiene de la cocción de residuos de piel y cartílagos de conejo.

Rabbit-skin glue/colla di coniglio/ colle de lapin.

Cola de Flandes. Véase Cola de tejadas.

Cola fuerte (cola de carpintero, cola de tejadas). El adhesivo más utilizado desde la Antigüedad en el campo del mobiliario.

Cola de guantes. Véase Cola de retazos.

Cola de pergamino. Adhesivo animal que se confeccionaba cociendo trozos de pergamino en agua.

Parchment size, parchment glue/colla di pergamena, colla di cartapeccora, colla di limbellucci/colle de parchemin.

Cola de pescado. Adhesivo elaborado cociendo la vejiga del esturión, el bacalao o la merluza, entre otros. También podía obtenerse una cola de menor calidad a partir de la cocción de la cabeza, espinas y piel de estos peces. Se trata de la cola animal más transparente y de menor capacidad adhesiva.

Fish glue/colla di pesce/colle di poisson.

Cola de retazos. Adhesivo que se preparaba cociendo pieles curtidas de cordero o cabritilla utilizadas habitualmente en la fabricación de guantes.

Glove glue/colla di guanti/colle de gants, colle de rognures de gants.

Cola de tejadas (cola fuerte, cola de carpintero, cola de Flandes). Adhesivo obtenido a partir de la cocción de cartílagos, huesos, pies y manos de vacas, toros y bueyes. Es la cola más utilizada en el trabajo de la madera desde la Antigüedad.

Carpenter's glue/colla forte, colla caravella, colla di carnici/colle forte, colle de menuisier, colle de Flandre.

Cola de toro. Véase Cola de tejadas.

Colofonia (pez griega). Resina de color amarillo rojizo que se obtiene de los residuos sólidos que se originan en el proceso de la destilación de la trementina. Su nombre griego (*kolophonia*) deriva de la ciudad griega de Colophon, lugar donde se fabricaba esta resina en grandes cantidades.

Rosin, colophony/colofonia, pece greca/ arcason, colophane, poix grecque, poix de Bourgogne, poix d'Espagne.

Copal (animé, animé copal). Término que designa resinas de origen y características diversas. Las vegetales se extraen de varias especies de la familia de las Leguminosas. Las hay también fósiles que son las más duras.

Copal/copale/copal.

Corla. Véase Corladura.

Corladura (corla, doradura). Barniz de color amarillo que se extiende sobre una superficie plateada para que parezca dorada. También se designan con este término las veladuras de color rojo, verde o azul aplicadas sobre el oro, la plata o el estaño.

Lacquer, gold varnish/mecca/vernis d'or, vernis doré.

Creta (creta blanca). Caliza de origen orgánico (carbonato cálcico) formada por restos de fósiles marinos. Es una roca blanda, de grano fino y de color blanquecino o gris. Utilizada como pigmento blanco y para confeccionar el aparejo del dorado en los países del norte de Europa. El término creta se empleó también de forma genérica para designar la mezcla de este material, o de cualquier tipo de carbonato cálcico, con cola para realizar aparejos e imprimaciones en pintura y dorado.

Chalk, whiting/creta alba, creta bianca, gersa/craie, blanc de Bougival, blanc de craie, blanc de Meudon.

Creta blanca. Véase Creta.

Cúrcuma (azafrán de la India). Colorante de tono amarillo que se obtiene de una planta de la familia de las Zingiberáceas (*Cúrcuma doméstica*, *Cúrcuma longa*) originaria de la India y de otras zonas de Asia.

Turmeric/curcumina, terramerita/ curcume.

Damar. Resina vegetal que producen diversas plantas de la familia de las Dipterocarpaceas que crecen en Asia tropical. Empieza a mencionarse a mediados del siglo XIX en la literatura técnica para confeccionar barnices.

Dammar/dammar, dammara/dammar.

Disolvente. Sustancia por lo general líquida y volátil que disuelve materias sólidas, formando una disolución homogénea.

Solvent, vehicle/solvente/solvant.

Doradura. Véase Corladura.

Elemi. Resina de color blanco amarillento que produce un árbol (*Canarium luzonicum*) de la familia de las Burseráceas nativo de Filipinas.

Elemi/elemi/élémi.

Encarnado. Véase *Vermeil*.

Espalto. Véase Asfalto.

Equiseto. Véase Cola de caballo.

Escayola. Sulfato de calcio semihidratado elaborado a partir de la calcinación parcial de yeso muy puro.

Plaster, gypsum plaster/scagiola/plâtre.

Esencia de lavanda. Véase Aceite de espliego.

Esencia de petróleo (aceite de petróleo). Líquido incoloro muy volátil que se obtiene de la destilación fraccionada del petróleo.

Petroleum essence/essenza di petrolio, olio di sasso/essence de pétrole.

Esencia de trementina (aceite de trementina, espíritu de trementina, aguarrás). Esencia vegetal que se elabora destilando la trementina pura o de la madera resinosa de los pinos. Se trata de un líquido incoloro, fluido y de olor penetrante.

Turpentine oil, spirits of turpentine/essenza di trementina, acqua rasa/essence de térébenthine.

Espejuelo. Variedad de yeso (sulfato cálcico) fibroso, muy blanco y de gran calidad empleado para elaborar el yeso mate. Muy abundante en España de donde se extrae desde la Antigüedad.

Specular gypsum/ selenite/gypse sélénite.

Espíritu de trementina. Véase Esencia de trementina.

Espíritu de vino. Término antiguo del alcohol etílico. Producto de la fermentación de sustancias vegetales que contienen azúcares y almidón.

Wine spirit/spirito di vino/esprit de vin.

Estaño. Metal de color plateado, blando y maleable, conocido desde la Antigüedad. En las técnicas pictóricas y en el dorado se utilizó, tanto en panes como en polvo, para imitar el oro y la plata.

Tin/stagno/étain.

Estarcido. Técnica empleada para trasladar un diseño a la superficie mediante una plantilla de papel, en la que figuraban los dibujos, cuyos contornos se agujereaban para que pasara a través de ellos polvo de color. De esta forma sobre la pintura quedaban marcadas líneas de puntos que servían de guía para raspar la pintura y dejar a la vista el oro.

Stencilling/ disegno a spolvero/dessin au poncif.

Estofado. Técnica de policromía sobre láminas metálicas que puede realizarse mediante grabado (estofado esgrafiado) o con pincel (estofado a punta de pincel).

Sgraffito/graffito, sgraffiate, sgraffito/sgraffite.

Estuco. Pasta formada por una mezcla de cargas inertes pulverulentas o granulosas (yeso, polvo de alabastro, de mármol, de ladrillo o de madera, entre otros) y de un aglutinante (cola animal, aceite, barniz, etc.).

Putty/stucco/stuc.

Éter. Cada uno de los compuestos orgánicos que tienen un átomo de oxígeno unido a dos radicales, alquilo, arilo o derivados de estos. Son por lo general líquidos volátiles.

Ether/etere/éther.

Fustete. Colorante amarillo anaranjado que se obtiene de las hojas y tallos de un arbusto (*Rhus cotinus*) de la familia de las Anacardiáceas que existe en abundancia en el sur de Europa.

Fustic/scotano/fustic.

Galbano. Gomorresina de color marrón, amarillo o verde amarillento que produce la férula (*Ferula galbaniflua*), planta de la familia de las Apiaceáceas que crece en abundancia en Irán, Arabia, Siria y en ciertas zonas de la India.

Galbanum/galbano/galbanum, férule gommeuse.

Gamboge. Véase Goma guta.

Genulí. Pigmento artificial de color amarillo compuesto de óxido de plomo y estaño. Nombre utilizado en España hasta el siglo XIX para designar el amarillo de plomo o masicote.

Giallolino, giallorino/giallolino, giallorino/giallolino, giallorino.

Gilder's ormolu. V. Vermeil.

Goma amónica. Gomorresina aromática que se extrae de la planta *Dorema ammoniacum* de la familia de las Apiaceáceas que crece en las zonas desérticas de Asia.
Gum ammoniac/gomma ammonio, armoniaco/caoutchouc d'ammonium.

Goma animé. Véase Copal.

Goma adragante. Véase Alquitira.

Goma arábiga. Goma de color amarillento trasparente que exuda el tronco de varias especies de acacia de la familia de las Leguminosas. La más conocida desde la Antigüedad era la obtenida de la acacia de Senegal y de la de Arabia de donde se solía comercializar, de ahí su nombre.

Gum arabic/gomma arabica/gomme arabique.

Goma de almendras. Goma que se extrae del fruto del almendro (*Prunus dulcis* o *Amygdalus communis*), árbol de la familia de las Rosáceas.

Almond gum/gomma di mandorle/gomme d'amandes.

Goma de cerezo. Goma que se obtiene del tronco y las ramas del cerezo (*Cerasus avium* o *Prunus cerasus*) de la familia de las Rosáceas. Es más oscura y viscosa que la goma arábiga.

Cherry gum/goma di cirieglio/gomme de cerisier.

Goma de ciruelo. Goma que se extrae del ciruelo (*Prunus domestica*) de la familia de las Rosáceas.

Plum gum/gomma di susino/gomme de prunier.

Goma de enebro. Véase Sandárac.

Goma-guta (gutagamba, gamboge). Gomorresina de tono marrón amarillento que producen distintas especies de árboles del género *Gracinia* de la familia de las Gutíferas que crecen en Asia. Empleada como colorante de barnices así como para conferirles brillo. También se recurrió a su uso en ciertas técnicas pictóricas.

Gamboge/gommagutta/gomme-gutte.

Goma laca. Resina que procede de las secreciones que los insectos *Coccus-lacca*, *Tachardia-lacca* y *Laccifer-lacca* depositan en el árbol *Butea frondosa* que crece en Asia Oriental y en la India. Fue utilizada desde la Antigüedad como colorante rojo y a partir del siglo XVI para confeccionar barnices.

Shellac/gomma lacca/gomme laque.

Grana. Véase Quermes.

Grana de Avignon. Véase Tierra Santa.

Granza. Véase Cochinilla.

Grafito. Variedad del carbono de color gris oscuro, suave y graso al tacto que deja una marca negra sobre las superficies sobre las que se aplica. Utilizado desde la Antigüedad como pigmento negro y desde finales del siglo XVII también para fabricar lápices.

Graphite, black lead/grafite, mina di biombo, piombaggine/graphite.

Grasa. Véase Sandárac.

Grasilla. Véase Sandárac.

Greda. Arcilla arenosa cuyo color suele ser blanco azulado.

Clay/argilla/argile.

Guayaco. Goma de color rojo oscuro procedente del Guayacán (*Guaiacum officinale*), árbol de la familia de las Zigofiláceas que crece en América tropical.

Guaiacum/guaiaco/gaiac.

Gutagamba. Véase Goma guta.

Hematites (piedra hematites). Variedad terrosa del oligisto, mineral del grupo de los óxidos de hierro (óxido férrico anhidro). Es de color rojo oscuro y gran dureza. Empleado como pigmento rojo y para bruñir los panes metálicos en la técnica del dorado.

Hematite/ematite/hématite.

Hiel de buey. Sustancia de color amarillo y sabor amargo que segrega el hígado del buey. Utilizada desde la Antigüedad como pigmento amarillo así como tensoactivo al aplicar los pigmentos o al elaborar los aglutinantes en la mayoría de las técnicas acuosas debido a que rebaja la tensión superficial del agua.

Ox-gall/fiele di bue/fiel de boeuf.

Higuera, leche de. Líquido de aspecto lechoso que se extrae de las ramas tiernas del árbol de la higuera.

Índigo (añil). Colorante vegetal de color azul oscuro que se obtiene de una planta (*Indigofera tinctoria*) de la familia de las Leguminosas natural de las zonas tropicales de África, América y la India.

Indigo/indaco/indigo.

Jibia (jibión, xibia, xibión). Término que aparece en los documentos españoles del siglo XVIII-XIX para designar el hueso o concha calcárea interna de la jibia o sepia, un molusco cefalópodo del orden de los sépidos (*Sepiida*). Utilizado como material abrasivo para pulir barnices del mobiliario en España e Italia.

Seppia.

Karabe. Véase Ámbar.

Lapislázuli (azul ultramar, azul ultramar artificial). Pigmento natural mineral de tono azul intenso que se extrae de la piedra del mismo nombre. Empleado desde la Antigüedad y considerado el pigmento más valioso de todos. Se deja de utilizar en el siglo XIX al descubrirse en el año 1828 el método para fabricarlo artificialmente.

Lapis lazuli/lapislázuli/lapis-lazuli.

Lápiz plomo. Pigmento en forma de barra elaborado a partir del grafito. Nombre que genera confusión y que responde a la similitud existente entre el trazo del grafito y el de la mina de plomo.

Lápiz rojo. Véase Sanguina.

Lejía (hipoclorito sódico, cloro). Solución alcalina de gran poder blanqueador y desengrasante. Se obtenía tradicionalmente mezclando cenizas de madera o de sarmientos de vid en agua. También se elaboraba a partir de la combustión de algas o ciertas plantas de zonas marítimas.

Lye/lascivia, lisciva/eau de Javel.

Lija (piel de lija, papel lija). Piel seca de un selacio del suborden de los escuálidos denominado lija o pez perro, entre otros. Utilizada como abrasivo por la gran dureza de los granillos córneos que presenta. También reciben este nombre las hojas de papel a las que se encolaban finos fragmentos de vidrio tamizado, empleadas igualmente como abrasivo.

Dogfish skin, sand paper /pelle di pesce, pelle di cane, cartavetrata/ peau de chien de mer, papier de verre.

Litarge. Véase Litargirio.

Litargillo. Véase Litargirio.

Litargirio (almártaga, litarge, litargillo). Polvo o láminas muy finas de color amarillo rojizo (monóxido de plomo) que se producen a partir de la oxidación directa del plomo fundido. Muy utilizado como agente secante en la pintura al óleo y en los barnices grasos.

Litharge/litargirio, litargillo/litharge.

Litopón (blanco litopón). Pigmento mineral sintético de tono blanco confeccionado con sulfuro de cinc y sulfato de bario. Se utilizó a partir de 1874 para sustituir al blanco de plomo por no ser tóxico así como por su mayor poder cubriente.

Lithopone/bianco di litopone/blanc de lithopone.

Madera de abeto. Madera elástica y resinosa de color blanco amarillento o anaranjado. Se obtiene de dos tipos de pináceas: el género *Abies* (pinabete, pinsapo) y la especie *Picea* (abeto rojo, abeto del norte). Crece en Asia central y oriental, en el centro y sur de Europa y en Norteamérica.

Fir/abete/sapin.

Madera de álamo. De color blanco amarillento a grisáceo. Es una madera porosa, de grano fino y vetado uniforme. El álamo es un árbol (*Populus spp.*) de la familia de las Salicáceas, las especies más cultivadas en Europa.

Poplar pioppo/peuplier.

Madera de aliso. Madera de color pardo anaranjado que puede confundirse con la caoba. Su grano es fino y tiene anillos de crecimiento marcados. Los radios leñosos adoptan la forma espejuelos⁵⁸⁶⁴ en el corte radial. El aliso (*Alnus glutinosa*) pertenece a la familia de las Buteláceas.

Alder/ontano/aulne.

Madera de amaranto. Madera de color morado. Su fibra es recta y regular y su grano de fino a medio. El amaranto es un árbol de la familia de las Leguminosas que crece en América central y Sudamérica.

Amaranth, purplewood/amaranto/amarante.

Madera de arce. De color blanco cremoso cuyo aspecto puede ser nacarado, dependiendo de la incidencia de la luz en la misma, con matices amarillos, pardos o rosados. Es de grano fino y fibra recta o con muchas irregularidades, entre ellas nudos menudos, que forman un moteado que se asemeja el ojo de un ave en cuyo caso se denomina “arce ojo de pájaro”. Perteneció al género *Acer*, de la familia de las Aceráceas. Crece en Europa, Asia menor, Irán y Norteamérica.

Maple/acero/érable.

Madera de boj. De color amarillo, con grano muy fino y vetado poco marcado. Es dura, compacta y de textura fina y uniforme. El boj es un árbol (*Bruxus sempervirens*) de la familia de las Buxáceas que crece en Asia, África y Europa.

Boxwood, box/bosso/buis.

Madera de caoba. De color rojo, más o menos intenso y brillante en función del tipo de caoba de que se trate. Su grano y vetado también varían según la especie. Es dura, pesada y compacta. La madera de caoba procede de árboles del género *Swietenia* de la familia de las Melináceas que crecen en América central y del sur. La caoba más valorada fue la procedente del Caribe (Cuba, Jamaica, Puerto Rico, Santo Domingo y Honduras). En Inglaterra la caoba de Cuba se conocía como “caoba española”, la más apreciada y escasa.

Mahogany/mogano/acajou.

Madera de castaño. De color marrón claro, con anillos de crecimiento muy marcados. Es poco compacta y dura. Se asemeja mucho a la madera de roble, pero se diferencia de ella por la carencia de espejuelos.

Chestnut/castagno/châtaignier.

Madera de cedro. De color marrón claro o rojizo. Es compacta con anillos de crecimiento bien definidos y grano poco uniforme. Se trata de una madera blanda que emite un olor intenso agradable pero que le hace ser bastante resistente a la infestación biológica. El cedro (*Cedrus sp*) es un árbol perteneciente a la familia de las Pináceas,

⁵⁸⁶⁴ Dibujo característico que presentan los radios leñosos de ciertas especies en el corte radial.

originario del Mediterráneo oriental y del norte de África. El cedro del Líbano (*Cedrus libani*) fue uno de los más apreciados por ser muy oloroso y ofrecer un buen pulimento.
Cedar/cedro/cèdre.

Madera de cerezo. Madera de tono pardo rosado que va oscureciendo con el paso del tiempo, grano fino y uniforme, con anillos de crecimiento claramente diferenciados. El cerezo (*Cerasus avium* o *Prunus avium*) es un árbol de la familia de las Rosáceas originario de Asia, Europa y norte de África.

Cherry/ciliegi/cerise.

Madera de ciprés. Madera de color amarillo anaranjado, grano finísimo, anillos de crecimiento marcados, y muy olorosa. Es un árbol del género *Cupressus* de la familia de las Cupresáceas, oriundo del Mediterráneo oriental.

Cypress/cipresso/cyprès.

Madera de ciruelo. Se trata de una madera blanda con veteado ondulado de tono pardo y amarillo rojizo. El ciruelo (*Prunus domestica*) es un árbol de la familia de las Rosáceas originario de Europa y Asia.

Plum/prugno, susino/prunier.

Madera de ébano. Madera de color negro intenso que puede presentar un veteado marrón oscuro o amarillento. Es muy pesada, dura y de grano finísimo. Muy apreciada desde la Antigüedad, entre otros aspectos, por su bello pulimento. El término ébano comprende diferentes especies pertenecientes a la familia de las Ebenáceas, principalmente de los géneros *Diospyros* y *Dalbergia*, si bien el auténtico ébano procede únicamente del primero de ellos.

Ebony/ebano/ébène.

Madera de encina. Madera muy dura y pesada de color pardo rojizo claro y grano bastante grueso. Sus anillos de crecimiento están bien diferenciados y los radios medulares, de diferente tamaño, son oscuros y marcados, formando en el corte radial grandes espejuelos y en el tangencial aparecen en forma de líneas verticales gruesas y cortas con terminación fusiforme. La encina (*Quercus ilex*) es un árbol de la familia de las Fagáceas que crece en toda la cuenca mediterránea.

Holm oak/leccio/chêne vert.

Madera de fresno. Madera de tono blanco amarillento con tintes rosados. Presenta un veteado ondulado característico, de color amarillo oscuro, en forma de “aguas”. El fresno es un árbol que pertenece al género *Fraxinus* de la familia de las Oleáceas, que crece en las regiones templadas del hemisferio norte.

Ash/frassino/frêne.

Madera de granadillo. De color rosa o rojo, que va de amarillento a anaranjado oscuro, y veteado negro muy resaltado. Es una madera oleosa, muy dura y pesada. El granadillo (*Dalbergia vetusa*), también llamado palo negro, pertenece a la familia de las Leguminosas. Crece en África tropical y Centroamérica.

Cocobolo/coccoloba/cocobolo.

Madera de haya. Es una madera dura de tono marrón rosado claro, cuyos anillos de crecimiento son visibles y diferenciados. Sus radios leñosos presentan en el corte radial

espejuelos rectangulares y un moteado pardo en el tangencial. El haya (*Fagus sylvatica*) es un árbol de la familia de las Fagáceas que crece en Europa central y meridional, Asia y Norteamérica.

Beech/ faggio/hêtre.

Madera de limoncillo de Ceilán. De color amarillo dorado y aspecto satinado. Su textura es fina, uniforme y suave al tacto. El limoncillo (*Chloroxylon swietenia*) es un árbol de la familia de las Rutáceas que crece en Sri Lanka y en el sur de la India.

Lemonwood, satinwood/citrino indiano, satinato di Ceilan, satinato/citronnier de Ceylan.

Madera de nogal. De color pardo grisáceo y veta casi negra. Es una madera semidura de grano grueso, compacto y unido. El nogal (*Juglans regia*) pertenece a la familia de las Juglandáceas. Originario del suroeste de Europa y Asia, se extiende por todo el hemisferio norte.

Walnut/noce/noyer.

Madera de olivo. De tono marrón verdoso con vetas oscuras que van del negro al gris y presenta abundantes nudos. Se trata de una madera muy dura y de grano finísimo. El olivo (*Olea europea* var. *sativa*) es un árbol de la familia de las Oleáceas. Es una especie típicamente mediterránea.

Olive/ulivo/olivier.

Madera de olmo. De color marrón claro con matices rosados o rojizos, según las zonas. Presenta anillos de crecimiento muy marcados y radios leñosos formando espejuelos en el corte radial. Es dura, pesada y de grano medio. El olmo (*Ulmus minor*) es un árbol de la familia de las Ulmáceas. Crece en Europa, norte y oeste de Asia así como en Norteamérica.

Elm/olmo/orme.

Madera de palisandro. De color pardo rojizo con veteado oscuro que oscila del negro al violáceo. El palisandro (*Dalbergia*) pertenece a la familia de las Leguminosas. Existen distintas variedades en América Central y del Sur, Asia y África. Se ha identificado con el palosanto aunque en realidad pertenece a otro conjunto de maderas, también del género *Dalbergia*.

Palissander/palissandro/palissandre.

Madera de palo de Brasil. De color rojo anaranjado brillante que se vuelve más oscura por efecto de la luz. Es dura, pesada y de grano fino. El palo de Brasil (*Caesalpinia brasiliensis*/*Caesalpinia echinata*) es un árbol de la familia de las Leguminosas originario de las zonas tropicales y ecuatoriales de América así como de los países del sudeste asiático.

Brazilwood/legno Brasile/bois du Brésil.

Madera de palo rosa. Madera de color rosado, con vetas finas y largas que varían del amarillo al violeta, marrón o marrón rojizo. Es de grano fino, dura, compacta, muy pesada, y aromática. El palo rosa (*Dalbergia frutescens*/*Dalbergia variabilis*) pertenece a la familia de las Leguminosas y crece principalmente en Sudamérica y África.

Rosewood/legno di rosa/bois de rose.

Madera de palo violeta. De color violáceo con veteado del mismo tono pero cuyo contorno es más oscuro. Es dura, pesada, oleosa y desprende un aroma a violetas. El palo violeta (*Dalbergia cearensis*) es un árbol de la familia de las Leguminosas que crece en América del Sur, especialmente en el norte de Brasil.

Kingwood/legno violetta/bois violet

Madera de palosanto. Madera de color marrón rojizo con vetas negras, pardas y rojas. Es muy dura, compacta, pesada y aromática. Perteneciente al conjunto de variedades del género *Dalbergia* de la familia de las Leguminosas, que crecen en Brasil, las Antillas, México y Santo Domingo.

Palissander/palissandro/palissandre

Madera de peral. Madera dura de tonalidad pardo rosácea, con veteado regular y grano fino y uniforme. El peral es un árbol de la familia de las Rosáceas, originario de Europa oriental y Asia Menor.

Pear/pero/porier.

Madera de pino. Es una madera blanda y resinosa de color que varía del blanco al amarillo pálido o al naranja claro y veteado marcado. El pino pertenece al género *Pinus* de la familia de las Pináceas. Existen diferentes variedades como el pino negral (*Pinus pinaster*), el pino negro (*Pinus unciata*), el pino piñonero (*Pinus pinea*) o el pino silvestre (*Pinus silvestris*), entre otros.

Pine/pino/pin.

Madera de plátano. Madera de color marrón claro con anillos de crecimiento diferenciados y radios leñosos muy visibles que producen un efecto de jaspeado. El plátano (*Platanus hybrida/Platanus orientalis*) es un árbol de la familia de las Platanáceas. Aunque es originario de Asia Menor y el Mediterráneo suroriental, a partir del siglo XVIII se cultiva en toda Europa.

Plane/platano/platane

Madera de roble. De color marrón claro con veteado pardo más o menos oscuro. Los anillos de crecimiento son visibles y muy marcados. En el corte radial los radios leñosos presentan la forma de espejuelos, característicos de este tipo de madera, y en el tangencial aparecen en líneas verticales de color oscuro. El roble (*Quercus spp*) es un árbol de la familia de las Fagáceas, muy común en Europa del norte y occidental.

Oak/rovere/chêne.

Madera de tejo. Madera de albura amarillo claro y duramen que varía del amarillo al marrón rojizo. Su veteado en ocasiones puede exhibir una tonalidad violácea. Presenta anillos de crecimiento marcados, grano fino y es dura y compacta. El tejo (*Taxus baccata*) es un árbol perteneciente a la familia de las Taxáceas que crece en Europa, Asia y el norte de África.

Yew/ tasso/if.

Madera de terebinto, De tono amarillento con matices pardo rosados y vetas abundantes y marcadas. Es dura y pesada. El terebinto (*Pistacia terebinthus*), también denominado cornicabra, es un árbol de reducidas dimensiones de la familia de las Anacardiáceas, que crece en todo el Mediterráneo.

Terebinth/terebinto/térébinthe.

Madera de tuya. Valorada sobre todo la procedente de la raíz de color que va del marrón dorado al rojo anaranjado, veta enmarañada y cargada de nudos que producen el efecto de “ojo de pájaro”. El término “tuya” designa varias especies de árboles del género *Thuya*, de la familia Cupresáceas, originarias de Asia, América y África.
Thuya/thuya/tuya.

Masicote. Véase Amarillo de plomo.

Mastic. Véase Almaciga.

Mercurio (azogue). Metal líquido de color blanco y brillo plateado. Se encuentra en las minas de azogue en estado nativo o combinado con el azufre. Empleado en las técnicas artísticas desde la Antigüedad.

Mercury, quicksilver/mercurio, argento vivo/mercure, argent vif.

Minio (azarcón, rojo de plomo). Pigmento mineral de color rojo anaranjado (óxido de plomo) obtenido de la calcinación del albayalde. Conocido desde la Antigüedad. En la Edad Media se utilizó en abundancia en la miniatura de manuscritos, por lo que se considera que de ahí derivan los términos “miniatura” y “miniar”. Se empleó principalmente como secante en la confección de barnices y mordientes grasos.

Red lead, minium/minio, rosso di piombo/minium, minium de plomb.

Mordiente. Sustancia o mezcla de sustancias que por sus propiedades adhesivas permite fijar la lámina metálica a la superficie a dorar.

Mordant/mordente/mordant.

Nafta. Hidrocarburo producido a partir de la destilación del petróleo crudo. Se trata de un líquido utilizado como disolvente.

Naphta/nafta/naphte.

Natrón. Véase Carbonato de soda.

Negro de carbón. Pigmento negro obtenido de la calcinación de distintas maderas, huesos de diferentes frutos, sarmientos de la vid, resinas y aceites.

Charcoal black/nero carbone/noir de charbone.

Negro humo. Pigmento fabricado con hollín procedente de la combustión de distintas sustancias orgánicas como la madera, la resina o el aceite, entre otros.

Lampblack/nero fumo/noir de fumée, noir de lampe.

Negro marfil. Pigmento negro de origen animal elaborado a partir de la calcinación de fragmentos de marfil.

Ivory black/nero d'avorio/noir d'ivoire.

Negro de plomo (grafito, lápiz plomo). Pigmento negro inorgánico de origen mineral obtenido pulverizando el mineral grafito. Esta denominación responde a la antigua y errónea identificación del grafito con el plomo.

Black lead/nero di piombo/noir de plomb.

Nitrocelulosa. Véase Nitrato de celulosa.

Nitrato de celulosa (nitrocelulosa). Compuesto químico obtenido tratando la celulosa con ácido sulfúrico y ácido nítrico.

Nitrocellulose/nitrocellulosa/nitrocellulose.

Nogalina (cáscara de nuez, cáscara de nogal). Tintura de color pardusco que se extrae de la corteza verde de la nuez común y que se utiliza sin necesidad de mordiente.

Walnut stain/mordente a noce/brou de noix.

Ocre. Denominación genérica utilizada para designar un amplio número de tierras naturales de color amarillo, ocre, marrón o rojo, compuestos de óxidos o hidróxido de hierro, y otros minerales. Utilizadas como pigmentos. Recibían diferentes nombres en función de su color o de su procedencia.

Ochre/ocra/ocre.

Ocre amarillo (tierra amarilla). Pigmento mineral compuesto de tierras arcillosas de color amarillo por la existencia en su composición del mineral goethita (óxido de hierro hidratado).

Yellow ochre/ocra gialla, terra gialla/ocre jaune.

Ocre rojo (tierra roja, ocre tostado). Pigmento mineral natural compuesto de tierras arcillosas de color rojo por la presencia del mineral hematites. También existe el ocre rojo sintético que se elabora a partir de la calcinación del pigmento ocre amarillo.

Red ochre/ocra rossa/ocre rouge.

Ocre tostado. Véase Ocre rojo.

Ormolu. Término francés que designa el bronce dorado al fuego con una amalgama de oro en polvo y mercurio. En español ormolu y bronce dorado de molido.

Ormolu/ormolu.

Oleaza. Véase Amurca.

Olíbano (francoincienso, incienso natural). Gomorresina aromática que producen diferentes árboles del género *Boswellia* de la familia de las Burseráceas procedentes de Arabia y del noreste de África.

Frankincense, incense, olibanum/incenso/encens.

Onoquiles. Véase Anchusa.

Opobálsamo. Véase Bálsamo de la Meca.

Orcaneta. Véase Anchusa.

Oro. Metal noble de color amarillo brillante, dúctil y maleable. Se encuentra siempre nativo en la naturaleza.

Gold/oro/or.

Oro a la concha (oro de concha). Polvo de oro mezclado con un aglutinante, normalmente goma arábiga, que se guardaba en una concha de molusco, de ahí su nombre.

Shell gold/ oro in conchiglia/or en coquille.

Oro alemán. Véase Oro falso.

Oro de concha. Véase oro a la concha.

Oro de Alemania. Véase Oro falso.

Oro de Milán. Véase Oro falso.

Oro de pragmática. Polvo metálico de color dorado confeccionado moliendo juntos pan de oro falso y pan de plata. El producto resultante se aglutinaba con agua de cola en la que se había disuelto azafrán.

Oro en polvo. Véase Polvo de oro.

Oro falso (oro alemán, oro de Alemania, oro de Milán). Aleación compuesta, por lo general, de cobre y cinc.

Fake gold, Dutch gold, German gold/oro falso, oro canterino, oro di Germania/faux or, or d'Allemagne, or de Montpellier.

Oro fino. Oro de gran pureza. Aparece aleado en una mínima proporción con otros metales, como la plata o el cobre.

Fine gold/oro fino, oro zecchino/or fin.

Oro molido. Véase Polvo de oro.

Oro musivo. Véase Purpurina.

Oro verde. Una aleación de oro con plata de tono amarillo verdoso.

Green gold/oro verde/or vert.

Oro partido. Oro que se confeccionaba batiendo conjuntamente oro con plata. También se utiliza esta expresión para designar el oro adulterado con otros metales, como el cobre.

Part gold/oro di metá/ or parti.

Oropimente. Pigmento amarillo mineral natural constituido de sulfuro de arsénico.

Orpiment/auripimentum, oropimento, orpimento/orpiment.

Palo de Brasil (brasil, brasilete). Colorante vegetal de color rojo brillante que se obtiene cociendo la madera del árbol del mismo nombre.

Brazil/legno del Brasile, braxilis, rosetta, verzino/ bois du Brésil, roset.

Pan de oro. Lámina de oro cuyos quilates y grosor varían según las épocas y países. Utilizada en la técnica del dorado para conferir a la superficie sobre la que se aplican la apariencia del oro macizo.

Gold leaf, gold foil/foglia d'oro/or en feuilles.

Pan de oro falso (pan de bronce, pan metálico, pan holandés). Más grueso y pesado que el de oro fino. Se oxida con el paso del tiempo adquiriendo un tono verdoso.

Faux gold leaf/foglia d'oro falso/ or en feuilles faux

Pan de plata. Lámina de plata utilizada para recubrir diferentes superficies con el objetivo de que semejaran plata maciza. Su grosor es superior al del pan de oro.

Silver leaf/foglia d'argento/feuille d'argent.

Pan de plata falsa. Lámina metálica de color plateado obtenida aleando estaño y cinc. Más gruesa que la de plata fina.

Faux silver leaf/foglia di plata falsa/argent d'Allemagne.

Pardo de Cassel. Pigmento mineral natural de color marrón. Es una tierra bituminosa que contiene un 90% de materia orgánica, además de sílice, hierro y aluminio.

Cassel brown/terra di Cassel/brun di Cassel.

Pardo Van Dyck. Véase Pardo de Cassel.

Van Dyck brown/bruno Van Dyck/brun Van Dyck.

Pastilla. Término de origen italiano utilizado para designar una pasta compuesta fundamentalmente de yeso y cola. Utilizada desde época medieval para decorar en relieve diferente tipo de muebles.

Compo/pastiglia/pâte cuite, pâte anglais.

Pedernal. Variedad del cuarzo, también denominado sílex.

Flint/selece, pietra focaia/silex.

Pez. Sustancia resinosa negra y viscosa que se obtiene quemando la resina o la madera de pino.

Pitch, tar/pece/poix.

Pez de Borgoña. Véase Colofonia.

Pez griega. Véase Colofonia.

Piedra hematites. Véase Hematites.

Piedra pómez. Piedra esponjosa volcánica muy dura empleada en trozos o en polvo como abrasivo.

Pumice, pumice stone/pietra pomice/pierre ponce.

Plata. Metal blanco brillante, dúctil y maleable. Al ser demasiado blanda en estado puro, para poder trabajarse suele alearse con otros metales. La plata se encuentra en estado nativo o en algunos minerales.

Silver/argento/argent.

Plata a la concha. Polvo de plata aglutinado principalmente con goma arábiga y que se conservaba en una concha de molusco.

Shell silver/ argento in conchiglia/argent en coquille.

Plata de concha. Véase Plata a la concha.

Polvo de oro (oro molido). Material que se obtenía moliendo láminas de oro con diferentes sustancias como miel, mercurio o sal y luego lavándolo con agua.

Gold dust, gold powder, shell gold/ oro in polvere, oro in conchilla/poudre d'or, or en coquille, or molou.

Polvo de plata (plata molida, plata de concha, plata a la concha). Se confecciona con el mismo sistema que el del polvo de oro.

Dust silver, silver powder, shell silver/polvere di argento, argento a conchiglia/argent en poudre, argent en coquille, argent molou.

Polvo de ladrillo. Abrasivo muy utilizado en Inglaterra desde el siglo XVII para pulir los barnices aplicados al mobiliario. También se empleó como material de carga en ciertas mezclas.

Brick dust/polvere di mattone /poudre de brique.

Potasa. Nombre común de la sal potásica del ácido carbónico (carbonato potásico). Es un polvo blanco elaborado a partir de las cenizas resultantes de la combustión de varias plantas. No debe confundirse con la potasa cáustica (hidróxido potásico)

Potash, potassium carbonate, pearl ashes/potassa/potase.

Potea (potea de estaño, cal de estaño, cenizas de estaño). Término que se recoge en textos y documentos españoles de los siglos XVIII y XIX respectivamente. Polvo blanco muy duro que se obtiene de la calcinación de la película que se forma sobre el estaño fundido. Empleado como abrasivo de diferentes superficies.

Potea de estaño. Véase Potea.

Purpurina (oro musivo). Pigmento amarillo artificial (bisulfuro de estaño) empleado para imitar el oro. También recibe este nombre el polvo muy fino de ciertos metales como el estaño, el latón, el aluminio o determinadas aleaciones de los mismos aglutinados con un adhesivo o un barniz. Utilizada igualmente para imitar el oro. En la Edad Media se conocía como “oro musivo” por su abundante empleo en el dorado de mosaicos (*aurum musivum*).

Purpurine, mosaic gold/porporina, purpurina, oro musivo/purpurine, or mussif.

Purpurina de plata (plata musiva). Polvo metálico de color plateado obtenido de la aleación de estaño y bismuto o estaño y cinc.

Quermes. (kermes, grana, carmín). Colorante natural de tono rojo oscuro obtenido del insecto *kermes vermilio*, que vive en árboles mediterráneos de la especie *Quercus coccifera*. Conocido tanto por el nombre de raíz latina grana como por el de raíz árabe kermes, del que deriva el término carmín.

Kermes, crimson, grain/grana, carminio/graine, cramoisi, kermes.

Resina de cedro (cedria). Resina de propiedades antisépticas que exuda el cedro (*Cedrus sp*) de la familia de las Pináceas, originario del Mediterráneo oriental y del norte de África.

Cedar resin/resina di cedro/resin de cèdre.

Resina de ciprés. Resina que produce el ciprés, árbol del género *Cupressus* de la familia de las Cupresáceas, nativo del Mediterráneo oriental.

Cypress resin/resina di cipresso/resine de cyprès.

Rojo de plomo. Véase Minio.

Rojo veneciano. Véase Tierra roja.

Sal de tártaro. Véase Tártaro.

Rubia (granza). Colorante de tono rojo que se extrae de las raíces de una planta (*Rubia tinctorum*) de la familia de las Rubiáceas. El componente principal de este colorante es la alizarina, nombre por el que se conoce la rubia fabricada artificialmente a partir del año 1868.

Madder/robbia,garanza/garance, rubea.

Rúbrica. Véase Tierra roja.

Sándalo. Polvo de color rojo violáceo que se obtiene del árbol homónimo (*Pterocarpus santalinus*) que crece en la India. Utilizado para teñir las superficies de madera y para colorear barnices.

Sandal/sandalo/santal.

Sandáraca (grasa, grasilla, goma de enebro). Resina vegetal dura de color amarillo claro y aspecto vítreo que se extrae del enebro (*Juniperus communis*), árbol de la familia de las Cupresáceas. Crece en España y otras zonas del hemisferio norte. Hasta el siglo XVI esta resina se denominaba *vernice* o “barniz”, termino que deriva del nombre latino *vernix*. En la Antigüedad la voz sandáraca designaba el pigmento rejalgar.

Sandrac/sandracca/sandaraque.

Sanguina (lápiz rojo). Pigmento en forma de lápiz o barrita elaborado a base de arcillas ferruginosas que suelen contener hematites. De color rojo oscuro semejante a la sangre, de ahí su nombre.

Sanguine, red chalk/sanguina/sanguine.

Sangre de drago. Colorante vegetal que se extrae de una sustancia resinosa de tono rojo que producen varias especies de plantas del género *Dracaena*, originarias de Asia Oriental (*Dracaena cinnabari*) y de las islas Canarias (*Dracaena draco*).

Dragon's blood/sangue di drago, sangue di dragone/sang dragon.

Satinwood. Nombre que se utiliza en Inglaterra para designar a las maderas claras de aspecto satinado, como el limoncillo.

Legno satinato dell'India/citronnier, bois satiné des Indes, bois de satin.

Sedo brillante. Véase Telefio.

Sedo de otoño. Véase Telefio.

Siena (tierra de Siena, Siena natural). Pigmento mineral natural de color pardo anaranjado compuesto de tierras arcillosas que contienen hidróxido de hierro y menos de un 5% de óxido de manganeso. Hasta el siglo XIX este pigmento y el Siena tostada se designaban con el nombre de “tierra de Siena”.

Siena, raw Siena/terra di Siena, terra di Siena naturale/terre de Sienne naturelle.

Siena tostada. Pigmento artificial de color pardo-rojizo obtenido de la calcinación de la Siena natural.

Burnt Siena/terra di Siena bruciata/Sienne brûlée.

Sinopia (tierra de Sinope). Pigmento de tono ocre rojizo. Toma su nombre de la ciudad de Sinope en Asia Menor, lugar donde se comercializaba.

Sinopia/sinopia/sinopie.

Sisa (mixtión). Mordiente graso confeccionado con aceite o barniz, secantes y normalmente pigmentos. Utilizado para fijar el oro en el dorado mate.

Size, oil size/mordente, missione, mistione/mixtion, mordant.

Solimán. Término en desuso para designar el azogue o mercurio sublimado, de ahí su nombre.

Mercuric sublimate/solimato, sublimato corrosivo/sublimé corrosif.

Sombra (tierra de sombra). Pigmento mineral natural de óxido de hierro. Su color es pardo-verdoso.

Earth umber, umber/ terra d'ombra/ terre d'ombre.

Sosa. Véase Carbonato sódico.

Sosa cáustica. Es un producto manufacturado sólido, de color blanco, cristalino, cáustico y muy tóxico (hidróxido sódico). No debe confundirse con la sosa.

Caustic soda/soda caustica/soude caustique.

Sulfato cálcico. Véase Yeso.

Sulfato de bário. Véase Blanco de bário.

Sulfato de cinc. Véase Vitriolo blanco.

Sulfato férrico. Véase Vitriolo.

Sulfuro de cadmio. Véase Amarillo de cadmio.

Talco. Mineral del grupo de los silicatos (silicato de magnesio hidratado). Se encuentra en estado natural en numerosos yacimientos. Suele presentarse en forma de masa compacta de grano fino y muy raramente en cristales. Es suave, untuoso, muy blando y de color blanco, verdoso, gris o marrón claro.

Talc, talcum, talc powder/talco/talc.

Tártaro (sal de tártaro, blanco tártaro). Sal metálica (bitartrato de potasio) que forma una costra cristalina en las paredes y el fondo del recipiente donde se fermenta el mosto. Puede ser blanquecina o rojiza según proceda de vino blanco o tinto.
Tartar/tartaro, tartaro di vino/tartre.

Telefio (sedo brillante, sedo de otoño). Planta herbácea (*Sedum spectabile*) de la familia de las Crasuláceas.
Sedum, showy stonecrop, ice plant, butterfly stonecrop/sedo/sedum, ospin.

Tierra amarilla. Véase Ocre amarillo.

Tierra blanca (caolín). Antigua denominación del caolín. Es una arcilla blanca constituida fundamentalmente de caolinita, un filosilicato del grupo de las arcillas.
White earth/terra bianca, terra alba/terre blanche.

Tierra de Cassel. Véase Pardo de Cassel.

Tierra de pipa. Arcilla caolinífera empleada en la fabricación de pipas, de ahí su nombre.
Tobbaco-pipe-clay/terra da pippa/terre de pipe.

Tierra Lemnia. Véase Tierra roja.

Tierra roja. (almagra, almagre, tierra roja de Venecia, rúbrica) Pigmento mineral natural de color rojo fabricado con arcillas compuestas esencialmente de óxido de hierro. Existían diferentes nombres para designar este tipo de pigmento en función del método de elaboración, del lugar de procedencia y de su composición.
Red earth/terra rossa/terre rouge.

Tierra roja de Venecia. Véase Tierra roja.

Tierra santa (grana de Avignon). Colorante amarillo de origen vegetal obtenido de las bayas de arbustos del género *Rhamnus* de la familia de las Ramnáceas, como el espino de tintes (*Rhamnus catharticus*). Empleado como tinte en el campo textil y como pigmento en el pictórico. Se conocía con el término genérico de “grana” acompañado de su lugar de procedencia.
Grain d’Avignon/giallo di spincervino, giallo santo, grana d’Avignon/Grain d’Avignon.

Tierra de Siena. Véase Siena tostada.

Tierra de Siena natural. Véase Siena.

Tierra de Siena tostada. Véase Siena tostada.

Tierra de sombra. Véase Sombra.

Tierra de Sinope. Véase Sinopia.

Tierra verde de Verona. Pigmento mineral natural de color verde oscuro. Los principales componentes de esta tierra son la calcedonita y la glauconita, arcillas que contienen sales de hierro, de manganeso, de potasio y de aluminio. Empleada desde la Antigüedad, debe su nombre a la ciudad italiana de Verona de donde se obtenía la considerada de mayor calidad.

Veronese green earth/terra verde di Verona/terre verte de Verona, vert véronèse.

Tinta china. Tinta caligráfica elaborada con pigmento negro humo u otras sustancias carbonizadas en una suspensión acuosa con goma, cola de pescado, a lo que suele añadirse además aceite, índigo y alcanfor. Conocida en Oriente desde la Antigüedad, se introduce en Europa en el siglo XVI.

Chinese ink/inchiostro di China/encre de Chine.

“Tinta de impresores”. Llamada así por utilizarse para realizar impresos y grabados. Se confeccionaba normalmente con pigmento negro humo disuelto en una sustancia grasa.

Printing ink, printer's ink/inchiostro tipografico/encre d'imprimerie.

Tiza (creta blanca). Variedad de carbonato cálcico que puede prepararse en forma de barra o polvo.

Chalk/creta/craie.

Tragacanto. Véase Alquitira.

Trasflorar (bañar). Aplicar una capa transparente de color sobre una superficie pintada en tono opaco, una vez que ha secado.

Glaze (to)/velare/glacer.

Trementina. Resina balsámica que se obtiene de varias coníferas (abeto, alerce, pino) y ciertas frondosas (terebinto).

Turpentine/trementina/térébenthine.

Trementina común (trementina de veta). Trementina fabricada a partir de la exudación oleorresinosa del pino (*Pinus maritima*).

Trementina de Burdeos. Véase Trementina común.

Bordeaux turpentine/trementina di Bordeaux/ térébenthine de Bordeaux.

Trementina de Chio (trementina de Chipre). Trementina que se obtiene de la corteza del terebinto (*Pistacia terebinthus*) de la familia de las Anacardiáceas.

Chios turpentine/trementina di Chio/ térébenthine de Chio.

Trementina de Chipre. Véase Trementina de Chio.

Trementina de Estrasburgo. Óleorresina fluida que produce el abeto (*Abies alba*) de la familia de las Pináceas.

Strasbourg turpentine/trementina di Strasburgo/térébenthine de Strasbourg.

Trementina de Venecia. Resina balsámica que se obtiene del alerce europeo (*Larix decidua*) de la familia de las Pináceas. Su nombre se debe a la ciudad de Venecia, el centro de distribución más importante de esta sustancia.

Venetian turpentine/trementina di Venezia, trementina veneta, trementina di larice/térébenthine de Venise.

Trementina de veta. Véase Trementina común.

Trípoli. Polvo finísimo de color grisáceo que se obtiene de rocas silíceas pulverulentas. Utilizado como abrasivo para pulir diferentes superficies.

Tripoli powder/tripoli, gesso di tripoli, pietra tripoli/tripoli.

Verde vejiga. Colorante vegetal que se obtiene del fruto del espinoso de tintes (*Rhamnus cathartica*). Se solía conservar en una vejiga animal, de ahí su nombre.

Bladder green, sap green/verde vesica/vert de vessie.

Verde de cromo. Nombre que designa dos pigmentos minerales diferentes. El primero de ellos, empleado desde inicios del siglo XIX, es una mezcla de amarillo de cromo y azul de Prusia. El segundo, de color verde oliva, es un óxido de cromo anhidro que empezó a utilizarse como pigmento en 1862.

Chrome green/verde di cromo/vert de chrome.

Verde de ftalocianina. Pigmento verde sintético elaborado a partir de moléculas aromáticas denominadas ftalocianinas. Se comercializa a partir de 1930.

Phthalo green, phthalocyanine green/verde de ftalocianina/vert de phtalocyanine.

Verdigris (cardenillo, verdete). Pigmento mineral sintético (un acetato básico de cobre). Constituye el producto de la corrosión verdosa resultante de exponer láminas de cobre a los vapores del ácido acético. Conocido desde la Antigüedad y empleado como pigmento y como secante en la pintura al óleo y en los barnices grasos.

Verdigris/verdearme/vert-de-gris.

Verdete. Véase Verdigris.

Vermeil. Término francés que designa el acabado rojizo aplicado sobre las superficies doradas para conseguir determinados efectos estéticos, como imitar el aspecto del bronce dorado de molido. En español se denominaba “encarnado”, “bermejo” o “baño”.

Gilder's ormolu, vermeil/carminio, velato con carminio, velatura.

Vinagre. Ácido acético. Líquido obtenido de la fermentación del vino y otros líquidos alcohólicos. Empleado en la confección de pigmentos así como para evitar la coagulación y la aparición de hongos en mezclas confeccionadas con sustancias orgánicas.

Vinegar/aceto/vinaigre.

Vitriolo (caparrosa) Denominación utilizada para los sulfatos procedentes del hierro, del cobre o del cinc.

Vitrio, copperas/vetriolo, copparosa/vitriol.

Vitriolo blanco (caparrosa blanca). Es un compuesto químico cristalino incoloro (sulfato de cinc). Se encuentra en la naturaleza formando parte de la glosarita y de la bianchita.

White vitriol/vetriolo bianco, copparosa bianca/vitriol blanc.

Vitriolo azul (caparrosa azul). Mineral del grupo de los sulfatos. Compuesto químico cristalino de color azul intenso (sulfato de cobre).

Blue vitriol/vetriolo azzurro, copparosa azzurra/vitriol bleu.

Vitriolo verde (caparrosa, caparrosa verde). Material cristalino de color verde (sulfato de hierro). Utilizado como secante de la pintura al óleo y de los aceites en los barnices grasos.

Green vitriol, copperas/vetriolo verde, vetriolo romano o marziale, copparosa verde/vitriol vert.

Yeso. Es una materia inerte natural (sulfato cálcico dihidratado) que puede presentarse cristalizado o como sólido blanco, compacto y terroso. El sulfato cálcico natural se deshidrata por calcinación, se tritura y se amasa con agua, con lo que fragua y endurece rápidamente. El término yeso se utiliza también para designar al aparejo del dorado, de la pintura y de la escultura policromada.

Gypsum, plaster/gesso/plâtre, gypse.

Yeso de dorar. Véase Yeso mate.

Yeso de dorador. Véase Yeso mate.

Yeso fino. Calidad de yeso de grano muy fino. Puede utilizarse, mezclado con cola, exclusivamente como aparejo o en las últimas capas de preparación sobre el yeso grueso.

Gesso sottile, fine gesso/gesso sottile/plâtre fin.

Yeso grueso (yeso grueso, yeso vivo). Calidad de yeso de color gris que se obtiene de la calcinación del yeso natural (sulfato de calcio hemihidratado). Se podía utilizar para aplicar las primeras capas preparatorias de aparejo en la pintura y el dorado.

Gesso grosso, coarse gesso/gesso grosso/gros plâtre.

Yeso mate: (yeso de dorar, yeso muerto). Yeso blanco fino muy duro (sulfato de calcio hemihidratado). Es el yeso que se obtiene al mezclar el yeso vivo con agua. Aglutinado con cola se emplea como aparejo del dorado.

Gesso morto, dead burnt gypsum/gesso a oro, gesso da doratori, gesso di Bologna/gypse mat.

